موسيقى الشعر العربى

الجزء الثانى

ظواهر التجديد

دكتور
حسنى عبد الجليل يوسف





موسيقى الشعر العربى

الجزء الثانى

ظواهر التجديد

دكتور
حسنى عبد الجليل يوسف



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٩

الإخراج الفنى والتنفيذ
قسم الماكيت بالمطابع

مقدمة

بدأ التجديد منذ العصر الجاهلى ، وذلك بمحاولات الخروج على النمط التقليدى للقصيدة العربية ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة ، وكانت بعض هذه المحاولات عفوية ، وجاءت محاولات أخرى مقصودة .

وكان بعض هذه المحاولات مفتعلاً لا يتفق وروح الشعر أو طبيعة اللغة ، ومن ذلك ما يسمى بالبحور المهملة من البحور المخترعة . ولكن بعض المخترع من الأوزان أثبت صلاحيته للإطار اللغوى للعربية ، وإن لم ينتشر انتشار البحور الأخرى . ومن هذه البحور الدوبيت ، والبند والرجز المستدير .

وقد تبين أن البحور المهملة كانت مجرد تحريف للبحور القديمة ، ولا تتفق وطبيعة البنية الإيقاعية للغة العربية ، لهذا كانت محاولة مصطنعة لم يكتب لها الاستمرار .

وقد درست ـ إلى جانب البحور المخترعة ـ الأنماط الشعرية ذات القوافى المتنوعة كالمسمط والمخمس ، والمربعة ، والمثلثة ، والمزدوج ، والمزركش وهى أنماط شعرية ابتكرها القدماء .

ودرست الموشحات وعرضت نماذج منها تساعد على فهم أطرها الموسيقية .

ودرست التجديد فى إطار عمود الشعر العربى فى العصور المتأخرة بدءاً بمحاولات صفى الدين الحلى . ثم رفاعة الطهطاوى . ثم محاولات شعراء المهجر ، وغيرهم من الشعراء الذين تأثروا بالموشحات الأندلسية وبالأشكال ذات القوافى المتنوعة .

ثم تناولت موسيقى الشعر الحر ، والخصائص الإيقاعية التى يتميز بها والأسس التى يجب أن يضعها الشعراء الذين يكتبون هذا الشعر فى اعتبارهم ، من حيث إن منطلق هذا الشعر تحقيق التناسب بين البناء اللغوى والإطار الموسيقى ، وتخليص البنية من التدافع بين الصوت والوزن والبناء اللغوى .

ثم قدمت دراسة للإطار الموسيقى لديوان « لغة من دم العاشقين » للشاعر فاروق شوشه . وعرضت فى هذه الدراسة للقضايا التى تتصل بالإطار الموسيقى للشعر العمودى والشعر الحر . فيما يتصل بالعلاقة بين البناء اللغوى ، والإطار الموسيقى ، وببناء البيت الشعرى والسطر العربى .

ثم تناولت موسيقى الشعر القصصى . وتبين أن هذا الشعر لم يرتبط ببحر بعينه ، وقد حفل الشعر العربى قديمه وحديثه بقصص متنوعة ، ولا شك أن هذا يكشف عن إمكانات كثيرة للإطار الموسيقى للشعر العربى سواء أكان عمودياً أم حراً .

وقد قدمت نماذج قصصية من الشعر الجاهلى تكشف عن المستوى الجيد الذى وصل إليه بعض الشعراء فى محاولتهم القصصية التى لم تكن محاولات مقصودة لإنشاء شعر القصة . وإن كشفت عن مقدرة الشاعر وقدرة الإطار الموسيقى .

وقد عرضت بعض الأراجيز القصصية التى اشتهرت فى العصر العباسى وما بعده ، وهى أراجيز نظمها الشعراء لبعض الأحداث التاريخية ، حيث يروون أعمال بعض الخلفاء والحكام . ومع أنها نظم لهذه الأحداث فإنها لم تخلُ من روح الشعر وخصوصيته .

وعرضت بعض المحاولات لإنشاء شعر القصة فى بداية العصر الحديث ، مثل محاولات محمد عثمان جلال التى جاء أكثرها على ألسنة الحيوان والطير ، ومحاولات أحمد شوقى ، وأحمد محرم فى الإلياذة الإسلامية ، وبعض محاولاته الأخرى .

وعرضت لمحاولة كامل أمين « ملحمة عين جالوت » التى تقع فى تسعمائة وخمسين صفحة ، ومع أنها لم تصل إلى مستوى القصة النثرية من حيث توافر العناصر القصصية فإنها تكشف عن إمكانات الإطار الموسيقى العمودى فى تقديم قصة شعرية طويلة .

وعرضت لمحاولة حسن كامل الصيرفى القصصية « شهر زاد » التى توازن فيها الأداء القصصى ، والشعرى توازناً مقبولاً .

وعرضت محاولة للشاعر محمود حسن إسماعيل « ريفية تسقط فى المدينة » وكذا محاولة إيليا أبى ماضى « حكاية قديمة » التى قدم فيها تجربة شخصية كشف من خلالها عن أصالة الشرق وزيف الغرب متمثلاً فى تلك المحبوبة التى خدعته ، وكذلك قصته الحجر الصغير .

أما بالنسبة للشعر المسرحى فقد قدمت لدراسته بمدخل نظرى تناولت فيه إمكانية الإطار الموسيقى للشعر الغنائى العربى فى تشكيل هذا النوع من الشعر الدرامى .

وعلاقة الوزن بالشخصية ، وقدرته على قبول الحوار المسرحى ، وقضية تنوع البحور مع تنوع الشخصيات والمواقف المسرحية .

وكشفت عن أن التنوع ليس هدفاً فى حد ذاته وليس دليلاً على اختلاف المواقف والشخصيات ما لم يكن مرتبطاً بمستوى جوهرى ، وما لم يكن متصلاً بروح الدراما والشعر فى آن واحد .

وفنَّدت بعض المآخذ التى افترضها بعض الدارسين فيما يتصل بالشعر العمودى ، وكشفت عن أنها لا تتصل بروح الشعر وهى - إن سلمنا جدلاً بأنها مآخذ - لا تقتصر على الشعر العمودى فقط ، وإنما تتعداه إلى الشعر الحر .

وعرضت بعد ذلك نماذج من الشعر العمودى المسرحى ، ومن الشعر المسرحى الحر بدءاً بمحاولات صلاح عبدالصبور ، وأحمد سويلم ، ومحمد إبراهيم أبوسنة ، والشرقاوى ، وفاروق جويدة .

وهى محاولات تكشف عن قدرة الإطار الموسيقى للشعر العربى بنوعية على استيعاب التجارب الشعرية المسرحية .

وبعد فهذه المحاولة تتصل ، بما سبقها من دراسات اتصالاً وثيقاً ، ولكنها تتميز عنها من حيث ربطها بأساس نظرى اجتهدت فى توفيره لكل موضوع من موضوعات البحث ، بحيث ربطت بين المهمة والماهية ربطاً ساعدنى على الوصول إلى بعض النتائج التى تخدم البحث وتستوفى له جوانب ضرورية وتخلصه من التبسيط المخل والتعقيد الممل .

ونسأل الله التوفيق

دكتور : حسنى عبدالجليل يوسف

الفصل الأول

المخترع من الأوزان

أ - البحور المهملة :

إن اللغة العربية لغة الشعر ، فقد تكونت أساليبها وتراكيبها الفصحى فى إطار الشعر . ولهذا كان هناك توافق بين هذه الأساليب وأوزان الشعر الموروثة ، وقد ورد بكتب العروض بعض الأوزان التى تختلف عما تناولناه فى دراستنا للبحور التى اكتشفها الخليل والأخفش[1] .

وتسمى هذه «البحور المهملة» وهى بحور مصطنعة لا تتفق والأنساق اللغوية الفصحى أو البليغة وتبدو مجرد نظم مفتعل. وهذه البحور هى :

١ - المستطيل : وشاهده[2] :

لقد هاج اشتياقى غرير الطرف أحورْ   أُديرُ الصدغ منه على مسكٍ وعنبرْ

//ه/ه/ه //ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه   //ه/ه/ه //ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن   مفاعلين فعولن مفاعيلن فعولن

وهو مقلوب الطويل ، ولا شك أن الصياغة غير محكمة ؛ فالنسق يبدو دخيلاً على الجملة العربية ، وإن تعديلا يسيرا فى البيت يمكن أن يجعله من بحر الطويل ، ويجعل نسقه أقرب إلى روح الشعر العربى والجملة العربية .

٢ ــ الممتد : وشاهده :

صد قلبي غزال أحور ذو دلالِ كلما زدتُ حباً زاد مني نفوراً

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ولا شك أن النثرية تغلب على البيت وبخاصة الشطرة الثانية .

٣ ــ المتوفر : وشاهده :

ـ وقفتْ بالركائب في الطللْ ماسؤالك عن حبيبك قد رحلْ

فاعلن متفاعلن متفاعلن فاعلن متفاعلن متفاعلن

ولو كانت ما « ماذا » لكان البحر من « الكامل » فالتغيير لا يعتد به إذا كان شاهده بيتاً واحداً والبيت الثاني لهذا الشاهد يبدأ أيضاً بما التي يحسن أن تكون ماذا :

ـ أصابك يافؤادي بعدهم أين صبرك يافؤادي مافعل

ولو قلنا :

ماذا أصابك يا فؤادي بعدهم بل أين صبرك يا فؤادي ما فعل

لكان من الكامل ولاشك أن البناء اللغوي يبدو عليه التكلف والتهافت فما معنى أين صبرك يا فؤادي ما فَعَل » .

٤ ــ المتئد : وشاهده :

كن لأخلاق التصابي مستمريًا ولأحوال الشبابِ مستحليا

فعلاتن فاعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلاتُ مستفعلن

والنثرية تغلب على البيت ويبدو هناك نوع من التدافع والنفور بين النسق الإيقاعي والنسق اللغوي ؛ فالمعنى الشعري الجيد لا يتولد إلا في بنية إيقاعية نبتت فيها اللغة ، لا تلك البنية المصطنعة التي لا تتوافق مع البناء اللغوي ذي المستوى الشعري .

٥ ــ المنسرد : وشاهده :

علـى الـقـول فَـعَـوَّلْ   ودانِ كـيـل مـن شـئـتَ أن تـدانِ

٥/٥//٥/   ٥/٥//   ٥//٥//   ٥/٥//٥/   ٥/٥/٥//   /٥/٥//

مـفـاعيـلُ مـفـاعيـلن فـاعـلاتن   مـفـاعلن مـفـاعيـل فـاعـلاتـن

والبيت لا يصل ألى مستوى التعبير الشعرى إيقاعاً ومعنى

٦ ــ المطرد : وشاهده :

ما على مستهامٍ رِيْع بالصدِّ   فاشتكى ثمَّ أبكانى من الوجدِ

٥/٥/٥//   ٥/٥/٥//   ٥/٥//٥/   ٥/٥/٥//   ٥/٥/٥//   ٥/٥//٥/

فاعلاتن مفاعلين مفاعلين   فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن

والمعنى والمبنى لا يليقان بالشعر .

وهكذا نرى أن هذه البحور المهملة لم تكن وليدة إبداع ناضج ، وفطرة سليمة ، ولهذا لم تمثل غير محاولة كتب عليها الإهمال ولكنها تبقى شاهداً على أن الشعر العربي يتوافق فى مبناه مع اللغة الشعرية فهى قد ولدت مع هذا الشعر ، وفى أحضانه نشأت ؛ ولهذا فإن أى خروج ــ لا يتعامل مع المستويات العميقة لهذه اللغة يكتب عليه الفشل . يقول الدكتور إبراهيم أنيس فى تقويمه لهذه البحور :

والذى أُرجحه أن هذه الأوزان الستة لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء ، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض ، وذلك لأننا نرى أمثلتها وشواهدها تتكرر هى بعينها فى كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية وإلا فكيف نتصور أن تخلوا دواوين الشعراء فى كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة »[٣] .

ب : مقطتع الوافر :

وقد جاء فى العمدة لابن رشيق أن الزجاجى أنشأ وزناً محير الفصول وهو[٤] :

سـقـى طـلـلاً بحـزوى هـزيم الودق أحـوى
عـهـدنـا فـيـه أروى زمـانـا ثـم أقـوى
وأروى لا كـنـود ولا فـيهـا صـدود
لها طـرف صـيود ومـبـتـسـم بـرود
لئن شـط المزار بها وَنَـأتْ ديـار
فـقـلـبـى مسـتـطـار ولـيس لـه قـرار
سـتـدانيهـا ذَمول جـلـنـفـعـه ذلـول
إذا عـرضت هـجـول تـقـصِّـرُ مـا يـطـول

وقال ابن شيق : ولا شك فى أنه مولد محدث »[٥] .

ووزن الأبيات :

مـفـاعـلـتـن فـعـولن مفاعلتن فعولن

فهو مقطوع من الوافر حيث تركت مفاعلتن فى أول كل شطر . وبقيت : مفاعلتن فعولن والأبيات أقرب إلى الشعر ولم نر فيها هذا التدافع بين المبنى اللغوى والإيقاعى . ويمكن اعتباره نمطاً من أنماط مجزوء الوافر .

جـ : محذوف الهزج :

وهناك بحر آخر أشار إليه السكاكى وإلى أنَّه بحر مستعمل وإن كان الخليل قد أهمله .

وهو يتكون من :

مـفـاعـيـلن فـعـولن مـفـاعـيـلن فـعـولن

وأورد له نموذج لامرئ القيس يقول فيه[٦] :

ألا يـــا عـــيـن فــابــكى عـــلـى فــقــدى لملــكى
و إتــلافــى لمــالــى بلا حـــرف وجـــهـــدِ
تخطـــــــيت بلاداً وضـــــيــــعت قلابــــاً
وقـــد كـــنـت قـــديما أخـــــا عــــزٍّ ومجدِ

د : مشطور المتدارك :

ووزنه « فاعلن فَعِلْ » وقد أشار الدارسون إلى قصيدتين واحدة للبارودى وأخرى لشوق ، وزنهما مخترع لا عهد للعروضيين به[٧] .

فالتى للبارودى جاءت فى تسعة عشر بيتاً يقول فيها[٨] :

املأ الـــــقـــــدح واعص من نصــحْ
وارو غــــــلتى بـــابــنـــة الــفــرحْ
فــــالــفــتى متى ذاقــــهـــــا انشرحْ
وَهْـيَ إن ســــرت فى الــعــلــيــل صحْ
أو صــــبــــابها بـــــاخــــل سمحْ
فـــاهـــجـــر الــكـــرى واغــــدُ نصـــطـــبحْ
فــــالـــدجى مضى والســـنــــا لمحْ
والَـــحَـــمـــامُ فى أيـــكــه صـــدحْ

فالوزن فى كل شطرة (فاعلن فعل) ويمكن أن يكون فى الشطرتين معاً (فاعلات مستفعلن فعلْ) فيكون مشطوراً للخفيف وقد نسبها الدكتور شوقى ضيف إلى مجزوء المتدارك فالمتدارك يتكون من فاعلن أو فَعِلُن أو فاعلْ.ويعلق الدكتور شوقى ضيف على هذه الأبيات بقوله : وهو لحن يعبق بأريج المرح ، وكأنه تغريد بلبل ، بعثت ورود الربيع النشوة فى قلبه[٩] .

ولا شك فى جمال هذا الإيقاع ولكن الدكتور شوقى ضيف والدكتور إبراهيم أنيس لم يعللا لجمال إيقاع ذلك البحر .

والذى أراه أن هذا البحر لا يمثل خروجاً عن الإطار الموسيقى العربى ؛ فالسطر الواحد عبارة عن (فاعلات + سبب خفيف) وهى تفعيلة تدخل فى صميم البنية الموسيقية للشعر العربى هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن التجديد فى إطار المجزوء والمنهوك لا يجعل الشاعر مُعَرّضا لأن يفلت الزمام من يده فالكلمة العربية أكثرها ثلاثى والسطر من هذا الوزن لا يستغرق أكثر من كلمتين أو ثلاث .

وقد نهج شوقى نهج البارودى فى قصيدة طويلة يقول فيها على نفس الوزن[١٠] :

مـال واحـتـجـب   وادعى الـغـضـبْ
لـيـت هـاجـرى   يشرح الـسـبـبْ
عـتـبـه رضى   لـيـتـه عـتـبْ
عـلَّ بـيـنـنـا   واشـيـاً كـذبْ
أو مـفـنـدا   يخلق الـريـبْ
مـن لـمـد نـفـ   ـد مـعـه سـحبْ
بـات مـتـعـبـا   همه الـلـعـبْ
يـسـتـوى خَـلٍ   عـنـده وصبْ
ذقت صـدَّه   غـيـر محتسبْ
ضـقت فـيـه بـالـ   ـرسـل والـكـتبْ
كـلـمـا مشى   أخـجـل الـقضب
بـيـن عـيـنـه   والمهـا نسبْ
مـاء خـده   شف عن لـهبْ
سـاقى الـطلا   شـربـهـا وجبْ
هـبـاتها مشتْ   فوقـهـا الحقبْ
بـابـلـيـة   تـنـفث الحببْ
إنَّ كـرمـهـا   آدم الـعـنـبْ
هـذبت فـفى   دنِّـهـا الأدبْ
اسـقـهـا فـتى   خير من شـربْ

فالأبيات قصيرة لا تزيد عن جملة واحدة وإيقاعها ظاهر وقد عللنا ذلك بأن الوزن مقتطع من الإطار الموسيقى للشعر العربى .

ويرى الأستاذ محمد حبيب فى بحث له بعنوان « تجديدات عروضية » التوسع فى معنى المجزوء . بأن يشمل حذف التفعيلة من أول شطر بدل الاقتصار على حذفها من آخره[11] .

وقد خرج الباحث بامكان إلغاء اسم بحر المجتث واعتباره صورة لمجزوء بحر الخفيف ، هكذا :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن الخفيف ، المجتث سابقاً : مستفعلن فاعلاتن مجزوء الخفيف[12] .

ونحن نرى أن تأصيل الموسيقى لا يكون بالبحث عن عروض جديدة أو بالغاء بحور واستصدار قرارات ببحور أخرى ، فالشاعر لا يفكر بالتفاعيل وإنما يفكر باللغة ، وخير دليل على ذلك شعر التفعيلة ، فمهمة الباحث تقويم المحاولات الشعرية . والبحث عن أسباب جودتها أو رداءتها لا استصدار قرار ببحر جديد ثم النسج على منواله لأن اللغة الشعرية تخلق نفسها بنفسها وهى حين تأتى تلبية لرغبة فى التجديد من أجل التجديد فقط ؛ سيكون أكثر ما تتمخض عنه بحوراً مثل تلك البحور المهملة التى عرضناها . فلم ينسج أحد على منوالها لأنها ولدتْ عروضياً لا شعرياً .

والذى يمكن أن نقترحه فى إطار التجديدات العروضية هو لفت نظر الشعراء للبحور الطويلة التى تأتى منها أبيات مصرعة ومقفاة حيث من الممكن استخدام أنماط مشطورة من تلك البحور كما فعل ابن زيدون باستخدام مشطور للطويل ، وهو يكون ممكناً فى إطار تنويع القافية ، وهذا لا يخرج عن الإطار الأصيل والعميق لموسيقى الشعر العربى حيث إنه استخدام لإمكانات موجودة بالفعل .

يضاف ذلك إلى ما قدمناه فى الجزء الأول من أنماط استحدثها الشعراء فى العصر العباسى وهى :

١ ـ مشطور الطويل .

٢ ــ ومشطور البسيط .
٣ ــ ومشطور المتدارك .
٤ ــ ومجزوء للكامل .
٥ ــ ومجزوء للمنسرح .

هـ ــ الدوبيت :

يذكر الدكتور إبراهيم أنيس أن الدوبيت « وزن يكاد يجمع الرواة على أنه فارسى صالح لنظم اللغة الفارسية واستعاره بعض الناظمين باللغة العربية الفصيحة فى النادر من الأحيان .. وقد وصفه العرضيون بأنّه : فعلن متفاعلن فعولن فعلن .

وقد جاءت التفعيلة الأخيرة كالأولى فى بعض الأحيان على أن الرواة قد جاءوا ببعض أبيات منحرفة بعض الانحراف عن هذا الوزن »(١٣) .

وقد استشهد الدكتور إبراهيم أنيس لذلك بقول الشاعر :

روحى لك يازائر الليل فدا ... يامؤنس وحدتى إذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا ... لاأسفر بعد ذاك صبح أبدا

وكذلك قول الآخر :

لو صادف نوح دمع عينى غرقا ... أو صادف لوعتى الخليل احترقا
أو حملت الجبال ماأحمله ... صار دكا وخر موسى صعقا

وقول الآخر :

يا من بستان رمحه قد طعنا ... والصارم من لحاظه قطّعنا
ارحم دنفا فى سنه قد طعنا ... من حبك لايصيبه قط عنا

وذكر أيضاً من أمثلة هذا النمط قول الشاعر :

أصبحت متيما حزينا بالى ... مضنى ولقد تغيرت أحوالى
ياجسمع شوامتى ياعزالى ... قلوا عذلى فليس قلبى خالى

ومما ذكره فى دراسته للقافية قول الشاعر[١٤] :

يا غصن نقا مكللاً بالذهب   أفديك من الردى بأمى وأبى
إن كنت قد أسأت فى هواكم أدبى   فالعصمة لاتكون إلاَّ لنبى

وإذا تأملنا النماذج السابقة نرى أن الوزن يحتوى على أنماط تتفق فى الإيقاع العام .

ولو وزنا البيت الأول من النمط الأول لكان كما يلى :

روحى لك يازائر الليل فدا   يامؤنس وحدتى إذا الليل هدا
/ه/ه ///ه/ه //ه/ه ///ه   /ه/ه ///ه//ه //ه/ه ///ه
فعْلن متفاعلْ فعولنْ فَعِلُن   فَعْلن متفاعلن فعولن فعلُن

فالعروض فعلن والضرب مثلها فَعِلن (ثلاث متحركات فساكن) .

أما الشاهد الثانى فوزنه كما يلى :

لو صادف نوحْ دمع عينى غرقا   أو صادف لوعتى الخليل احترقا
/ه/ه ///ه//ه //ه/ه ///ه   /٠/٠ ///٠// ٠//٠//٠/٠ ///٠
أو حمّلت الجبال ما أحمله   صار دكا وخرموسى صعقا
/ه/ه ///ه//ه //ه/ه ///ه   /ه//ه /ه//ه //ه/ه ///ه
فعلن متفاعلن فعولن فعلن   فاعلن فاعلن فعولن فَعِلُن

ولا شك أن فى الشاهد تَبانياً بين البيت الأول والثانى وهذا لا يجعلنا نعتمد عليه فى تقييمنا لموسيقى الدوبيت .

أما الشاهد الثالث فوزنه :

يا من بستان رمحه قد طعنا   والصارم من لحاظه قطَّعنا
/ه/ه /ه/ه/ه //ه/ه ///ه   /ه/ه ///ه//ه //ه/ه ///ه
فعلن متفاعلن فعولن فَعِلُن   فعْلن متفاعلن فعولن فَعِلُن

فهو يتفق مع الشاهد الأول .

ووزن الشاهد الرابع :

أصبحت متيماً حزيناً بالى مضنني ولقد تغيرت أحوالى
/ه/ه ///ه//ه ///ه/ه /ه/ه /ه/ه ///ه//ه //ه/ه /ه/ه /ه/ه

فعلن متفاعلن فعولن فَعِلَن فعْلن متفاعلن فعولن فَعْلن

فالعروض فَعْلن والضرب مثلها فعْلن أيضاً (سببان خفيفان) متواليان .

أما الشاهد الخامس فوزنه :

يا غصن نقا مكللاً بالذّهب أفديك من الردى بأمى وأبى
/ه/ه ///ه//ه //ه/ه///ه /ه/ه ///ه//ه //ه/ه ///ه

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

وقد أشار الدكتور إبراهيم أنيس إلى إن الدوبيت نادر فى الشعر العربى ، ولكن الذى أود أن أشير إليه هو أن للدوبيت ديوان نشره الدكتور كامل مصطفى الشيبى سنة ١٩٧٢ كما نشر الأستاذ كمال ناجى عدة مستدركات على ديوان الدوبيت[١٥] .

وقد تضمن أحد هذه المستدركات قصيدة من مجزوء الدوبيت ، تشتمل على اثنين وتسعين بيتاً لها قافية واحدة .

وسوف نعرض بعض الأنماط الشعرية لنتعرف على ملامح هذا البحر . ومن ذلك قول الصرصرى يحيى بن يوسف المتوفى سنة ٦٥٦ هـ[١٦] :

يا سامرى الدجى بذات السمر هل عندكما لناشدٍ من خبر
كم يسأل بالحمى ومن يخبره عن سر هوى يخفى على ذى نظر
من علم ذا الحمام شدو الشجن من هز من الغرام عطف الغصن
من أى صبابة حنين البدن مـــا ذلك إلا لهوى مســـتتر
يا طالب برء الدنف المشتاق هل عندك للديغ من درياق
تالله لقد أعجز رقى الراق من يسحر لبه نسيم السحرِ
لله فتى مسزق ثوب السلوى ثم أدرع الصبر لحمل البلوى

ما أظهر من شدة وجد شكوى قد باع لذاذة الكرى بالسهرِ
ما هز البرق سيفه أو ضحكا إلا وتذكر الحمى ثم بكى
يغفو اثر الغرام أنّى سلكا إما المأمول أو ذهاب العمرِ
/ه/ه ///ه//ه ///ه//ه ///ه //ه/ه /ه/ه //ه//ه/ه //ه/ه ///ه
فعْلن متفاعلن فعولن فعِلُن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

فالملاحظ أن فعلن قد تأتي ساكنة العين أو متحركتها ، وقد تحذف حركة فتصير فعلْ ، كما أنَّ متفاعلن تأتي أحيَاناً ساكنة اللام أو متحركتها وقد يحدث في بعض الأشطار اختلاف عروضى عن غيرها . ولنستعرض بعض الأنماط الأخرى حتى نزيد الصورة وضوحاً . ومن ذلك قول الأمير سيف الدين علي بن قزل المشد المتوفى سنة ٦٥٦ هـ(١٧) :

ظني بك يا رحيمن خير الظن مسا يسرحمني غيرك يا ذا المن
آتيك وقد فر خليلي مني من عظم خطيئتي فتعفو عني
يا من لهم دون البرايا واليت ما أعرف أني بسواكم آليت
ياليت زماناً في الصبا مرّ بكم لو عاد وهل ينفع قولي : ياليت
يا من بسهام لحظه يعترض قلبي لهم وهم لقلبي غرض
كم قلت لثغرك الذي همتِ به الجوهر أنت والحلي لي عرض
لاتحسب دمع العين في الخدجرى يامن بجماله يفوق الدررا
لكن بوجنتيك ماء الحسن لما امتلأت عيناي منه نظرا
يا من عتبوا على رمادي الفاني لما نظروا خيالهم يغشاني
لاتعتقدوا أنَّ الكرى وافاني لكن سَجَلَتْ لطيفكم أجفاني
ما تكتم ماجرى فيا ينكتم يامن بجماله تطيب التهمُ
إن كنت تقول قومنا قد علموا ارحم ولهى فإنهم قد رحموا
/ه/ه ///ه//ه ///ه //ه/ه /ه/ه //ه//ه/ه //ه/ه ///ه
فعْلن متفاعلن فعولن فعلن فَعْلن متفاعلن فعولن فعلن

إذا تأملنا النموذجين الآخرين نجد أن كل بيتين من النموذج الأول يتحد ان في

قافية الشطر الثانى من البيت الثانى مع كل نظائرهما فى القصيدة كلها التى تبلغ ست عشرة مربعة كما تتحد الأشطار الثلاثة الأخرى فى قافية خاصة تختلف من بيتين إلى بيتين

أما فى القصيدة الأخرى فإن كل بيتين قد اتحدا فى البيت الأول من كل بيتين . وقد تتحد فى بعض المربعات قافية الأشطار الأربعة .

وهذا الوزن يمثل مستوى أعلى من مستوى البحور المهملة لكنه مع ذلك لا يرتقى إلى مستوى الأوزان الأصيلة فهناك بعض من التدافع بين المبنى والمعنى والإيقاع ، ولكن هذا التدافع لا يصل إلى درجة يبدو فيها الشعر بعيداً عن روح العربية وإنما بدرجة تشعر القارئ أن الشاعر يلوى عنان التراكيب لنمطه الإيقاعى .

وقد أورد ابن سعيد الأندلسى فى كتابه : « المقتطف من أزاهر الطرف » بعض الأنماط المخالفة من الدوبيت . كما أورد أنماطاً من الدوبيت المرصع .

ومن النمط المخالف قول العماد بن زاهر(١٨) :

ذى كاظمة والعلم الفرد يلوحُ والأجرع والغضاوبانٌ وطَلُوحُ
هاتيك منازل بها كان لنا عيش ومضى فتحْ إذا كنت تَنوحُ
/ه/ه ///ه//ه ///ه/ه ///ه /ه/ه ///ه//ه ///ه/ه ///ه/ه

والبيت الأول مصرع : عروضه وضربه : « فعلاتن » .

ومنه قول عماد الدين بن زنكى(١٩) :

السُّكَّر صار شهدة من شفتيه والبدر تراه ساجداً بين يديه
/ه/ه ///ه//ه ///ه/ه ///ه/ه /ه/ه ///ه//ه ///ه/ه ///ه/ه
فعلن متفاعلن فعولن فعلاتن فعلن متفاعلن فعولن فعلاتن
فى الحسن عليه كل شئ وافر إلا فمه فإنهٌ ضاق عليه

فالضرب : فى النمطين فعلاتن بزيادة سبب خفيف « /ه » عن الأنماط السابقة .

ومن الدوبيت المرصع قول شرف العلا بن تاج العلا الحسينى[٢٠] :

ودعتهم إذ حان بينٌ ورحيلْ ناديتُهمْ
الصبر إذا رحلتم غير جميلْ شيعتهمْ
لما رحلوا ومالى الصبر سبيلْ أنشدتهمْ
لم يجر على الخدّ من الدمع قليلْ يا ليتهمْ
فعلن متفاعلْ متفاعلْ فعلاتْ مستفاعلنْ

ومنه قوله[٢١] :

بالله إلى العقيق رملْ يا حادى فالصبر فنىً
ما تبصر خيماتهم بالوادى ما ترحمنى
لو كنت عشقت ماتعسفت على بالله عليك
ميلْ نحوهمُ وسلْ إمامَ النادى من ولّهنى
/ه/ه ///ه//ه //ه/ه /ه/ه /ه/ه/ه ///ه
فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن فعلن

وهذا الدوبيت المرصع قريب من الموشحات ، وصورته تؤكد انتشار فن الدوبيت وتفنن الشعراء فيه (٢٢)

مجزوء الدوبيت :

أمَّا مجزوء الدوبيت فمنه قول أبى القاسم هبة الله بن الفضل البغدادى المتوفى سنة ٥٥٨ هـ[٢٣] :

١ـ يامن هجرت لما تبالى هل ترجع دولة الوصال
٢ـ ماأطمع ياعذاب قلبى أن ينعم فى هواك بالى
٣ـ الطرف من الصدود باك والجسم كما ترين بالى
٤ـ والقلب ، كما عهدت ، صابٍ بالـلوعة والغرامِ صالى
٥ـ والشوق بخاطرى مقيم مايؤذن عنه بارتحالِ

٦ـ يا من نكأت صميم قلبي	بـالحزن وصورة الخبـال
٧ـ هيهات وقد سلبت غمضي	أن أظفـر منكِ بالخيال
٨ـ لو شئت وقفت عند حد	لايسمح منك فى الدلال
٩ـ ماضرك أن تعـلـليني	فى الوصـل ، بموعـد محال
١٠ـ أهواك وأنت حظ غيرى	ياقاتلتي فما احتيالى
١١ـ والقتل لظاهرى شعار	إن أنت عززت باختيالو
١٢ـ ذا الحكم على من قضاه	من أرخصنى لكل غالى
١٣ـ أيام عنائى فيك سود	ما أشبههن بالليالى
١٤ـ واللوَمُ فيك يزجرونى	عن حبك مالهم ومالى
١٥ـ العشق به الشغاف أضحى	عن ذكر سواك فى اشتغالى
١٦ـ والنار وإن خبت لظاها	فى الصدر تشب باشتعال
١٧ـ حوراء لطرفها سهام	أمضى وأمضٌ من نبالو
١٨ـ فى القلب لوقعها جراح	لابرء لها من اغتيال
١٩ـ فارحم قلقا بها وقيدا	واعذره فما العذر خالى
٢٠ـ مايجمل أن تلوم صَبًّا	إن هام بربة الجمالو

فوزن الأبيات جميعها : فعلن متفاعلن فعولن،دون أي تغيير فى التفاعيل ، وهذا يكشف لنا أن مجزوء الدوبيت أكثر قرباً من روح الشعر العربي من تام الدوبيت ، بل إن وحدة القافية تجعلنا نبحث عن تسميه أخري للبحر ونقصر الدوبيت على النمط الذى تنوعت فيه القافية .

ز ـ البنـد :

جاء فى المعجم الكبير أن البند فى العروض : ضرب من الكلام المنظوم ، نشأ فى العراق الأسفل فى أوائل القرن الحادى عشر الهجرى ، ثم شاع فى العراق ومنطقة الخليج بعد ذلك ، وأكثر ما يقال فى مدائح أهل البيت . ووزنه (م فاعى لن) مكرره تباعاً . وكفه حسن ، وقوافيه وضروبها متغيرة اختياراً ، دون تأثير على وزنه ، وأبياته

متغيرة عدد الأجزاء كذلك ، وكل منها شطر واحد عروضه ضربه .

ومن أمثلته قول محمد بن الخليفة يمدح الإمامين الجوادين :

أيها اللائم فى الحبّ / دع اللوم عن اللصب .
فلو كنت ترى الحواجب الزج / فريق الأعين الدعج .
أو الخد الشقيق / أو الريق الرحيق / أو القد الرشيق .
الذى قد شابه الغصن انعطافاً واعتدالاً .
ومشمومى ورد خدلاح / فى حمرة خد فاح لى عرف شذاه .
وإذ ما جن ليل الشعر فى طرته / أوضح من غرته / صبح سناه[٢٤] .

وقد أوردت الشاعرة نازك الملائكة بعض الأسطر من هذا البند ومنه قول الشاعر[٢٥] :

أهل تعلم أم لا أن للحب لذاذات ؟
وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى مات .
فذا مذهب أرباب الكمالات .
فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات .
فكم قد هذب الحب بليداً .
فغدا فى مسلك الآداب والفضل رشيدا .
صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا ؟
لا ولا تظهر توقا ؟
لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعى الذى .
أو مض من جانب أطلال خليط عنك قد بان .
وقد عرس فى سفح ربى البان .

والملاحظ أن الشاعر يعتمد على تفعيلتين أساسيتين فى هذا البند . فالشاعر يزيد سبباً خفيفاً فى بعض الأسطر فتتحول التفعيلات على التوالى إلى فاعلاتن وقد لاحظت ذلك الشاعرة نازك الملائكة ، ولكن الشاعرة لم تنتبه إلى أن زيادة بعض الحروف مسموح فى

مطلع القصيدة فمن العلل الجارية مجرى الزحاف ما يعرف بالخزم وهى زيادة حرف إلى أربعة أحرف فى صدر البيت الأول أو حرف أو حرفين فى أول العجز ومن ذلك قول على رضى الله عنه[٢٦] :

اشــددْ حــيــازتك لــلـمـوت فــإن الموت لاقــيــكــا
ولا تجزع مــن الــــمـوت إذا حـــل بواديــــكـــا

فوزن البيت بدون الزيادة : مفاعيلن مفاعيلن والغريب أن ما ورد من الخزم فى كتاب البارع وغيره من كتب العروض يتصل إمّا بـ « مفاعيلن أو فاعلاتن » . مما يؤكد قبول هذه التفاعيل لهذه الزيادة . تقول الشاعرة : ومن الحق أن نقول إن الذين كتبوا عن البند قد انتبهوا جميعاً إلى أن هذا الوزن ليس هو الهزج على الرغم من أن هناك فى البنود كلها أشطراً كثيرة من الهزج . وحيرهم ذلك فابتدعوا له تخريجاً غريباً فى بابه فقالوا إن هذا الوزن هو الهزج بزيادة سبب خفيف فى أوله كما يلى :

أيـ يُـــــهــــــا اللائـ م فى الحبِّ دع الــــــلوم
/ ه / / / ه / ه / / / ه / ه / / / ه / ه
مــــفــــاعـــيـــلُ مــفــاعــيــلُ مــفــاعــيــلُ

تقول : وهذا شىء غير مسموع فى العروض العربى.، فلسنا نعرف فى الشعر حرفاً إلا وهو داخل فى وزن الشطر والبيت »[٢٧] .

وعلى الرغم من أن الشاعرة صرحت بأن أحدا من العروضيين أو النقاد لم يتناول البند بالدراسة ، فإنها تتحدث عن دراسين لهذا النمط تذكرهم وتتخذ « الحال » « جميعاً » وصفاً لهم مما يوحى بكثرتهم وهى لم تذكر لنا من هم الذين قاموا بهذه الدراسة حتى نرجع إليهم ونتحقق مما قالوه . ومع ذلك فإن دراستها كانت المنطلق لما عرضناه وهى دراسة مفيدة تكشف عن نمط مهم من أنماط الشعر العربى تعتبره هى وأعتبره معها كذلك منطلقاً للشعر الحر حيث إنه أقرب الأنماط الشعرية إليه .

ونلاحظ أن الشاعرة وزنت المقاطع الثلاثة « مفاعلين »[٢٨] ولكن صحة الوزن

مفاعيلُ وهو ما أكده الدكتور ناظم رشيد فى قوله : « والبند له شبه بالشعر الحر من حيث إقامة الوزن على التفعيلة دون الأشطر »[٢٩] ولهذا فلا وجه لإشباع الحركة .

وقد تناول الشيخ جلال الحنفى البند فى كتابة « العروض تهذيبه وإعادة تدوينه » تحت اسم « هزج البند » فنراه يقول : البند نمط من لهو الحديث والنثر الفنى المطعم بتفاعيل معينة مرسلة على غير التزام بقافية أو أشطر شعرية ، ولا مقدار له يضبط حدوده وأطرافه .. ويقع فى البند على الأكثر شىء من تفاعيل الهزج « مفاعيل » ، ويقع فيه من التفاعيل الأخرى « فاعلاتن » ، وفعلاتن ومفاعلُ ، ومفاعلتن ، على أننا نعتقد أن معظم البحور يمكن أن يتكون منها البند »[٣٠] .

وذكر أن الأستاذ عبدالكريم الدجيلى قد وضع كتاباً خاصاً عنوانه « البند فى الأدب العربى » ومما جاء فيه بند للشاعر عبدالغفار الأخرس الذى يمدح فيه السيد سليمان النقيب والذى يقول فيه[٣١] :

لقد طاب لنا الوقت
وقد أسعدنا البخت
وغاب العازل اللاحى
فأتحفنى بأقداحى
وقل لى هو من ثغرى أفاويق من الخمر
حكت ذوبًا من التبر
وسالت من لجين الكاس إذ ذاك نضاراً
بنت كرم لبست من حبب المزج سواراً
وتحلت بحلى من سناها لن يعارا
وَاذَّ بناها عقيقا
واتخذناها خلوقا
أشبهت من وضح الصبح ضياءً وبهاءً
وصفت حتى حكت ودى لسليمان صفاءً .

فالتفعيلات من السطر الأول إلى الثامن مفاعيلن أو مفاعيلُ مرتين فى كلّ سطر عدا الخامس الذى تتكرر فيه ثلاث مرات والثامن الذى تتكرر فيه أربع مرات. وقد جاءت التفعيلة الأخيرة « فعولن » حيث نقصت سبباً خفيفاً جاء فى بداية السطر التاسع، وحيث جاءت التفعيلة الأخير (فعولن) مع نهاية السطر المقفى فإنه لا مجال للتدوير. ولهذا فإن الأسطر من (٩ : ١٤) تتكون من فاعلاتن أو فعلاتن التى تتكرر أربع مرات فى السطر التاسع والعاشر والثالث عشر ومرتين فيما عداها من الأسطر.

وقد ذكر الشيخ جلال الحفنى أن من قائلى البند حديثاً ــ وهم قليلون جداً ــ الشاعر وليد الأعظمى، وأورد له قوله[٣٢] :

مع الفجر بدت تسرى
نسيمات من العطر
تحيل القلب نشوان
وتحيى ميت الوجد فتزهو منه أفنان
من الزهر وتهتز مع الطير بألحان
فتستمتع آذانْ
وتمتد من العشاق أعناقْ
وللنرجس أحداقْ
عليها من دموع الطّل رقراقْ
ويشتاقْ
فيسمو الذوق والحسُّ
وتستعلىّ به النفسُّ
فلا قيد ولاحبسُ
ولا لبسُ
ويمضى الفكر رقراقاً طليقاً
يجتلى الحسن ويجنى منه أصنافاً ويشتار من الشهد السماوى رحيقاً ».

فالتفعيلات فى آخر الأسطر ـ عدا السطر الأخير الطويل ـ مفاعيلُ او مفاعيلن أو مفاعيلْ أما السطر السادس عشر فإنه ينتهى بفعولن وجاء السطر التالى فاعلاتن وفعلاتن ، أى أن البند لو فرق مدوراً لكانت التفاعيل كلها مفاعيلن بصورها المختلفة . ويرى الشيخ جلال الحنفى أن هذا البند قريب الشبه بالموشحات وفيه من جمالها شىء .. وقد التزم فيه الشاعر بنظام خاص وقواف متناظرة »[٣٣] .

ونحن معه فيما ذكره عن القوافى أما فيما ذكره عن قرب البند من الموشحة فيبدو أنه مجرد انطباع ، بل ربما كان انطباعاً لا أساس له من الصحة . فالموشحة ذات نظام خاص متميز ، والبند بعامة بعيد كل البعد عن روح الموشحة التى تختلف عن الشعر العمودى من وجوه كثيرة حيث تتنوع القوافى وتستخدمُ القوافى الداخلية وغير ذلك من تقسيم وتقنيات صوتية وإيقاعية .

« وقد درج العراقيون على إنشاد البنود على إحدى طريقتين ، فإما أنهم يقرءونها معربين أواخر كلماتها ، ويغلب هذا فى أحوال التلاوة السريعة ، وإما أنهم يقفون اختياراً فى مواضع القوافى حينما يمكن الوقف ، فيكسبون البند ظرفاً ورشاقة وموسيقى قد لا تجدها فى سواه من المنظوم الخارج على عمود الشعر من الموشح وما يجرى مجراه وهذه هى الطريقة الشائعة فى الإنشاد »[٣٤] .

كما أنهم يكتبون البند إما بالطريقة التى عرضناها وهى نظام الأسطر الشعرية التى تنتهى بعدد من التفعيلات أو بطريقة تشبه النثر الفنى . فقد عرض الدكتور ناظم رشيد البند الذى عرضنا جزءاً منه لعبدالغفار الأخرس بطريقة كتابة النثر على هذا النحو »[٣٥] :

« محب ذائع الدمع ، رماه البين بالصدع ، بكى من حرقه الوجد ، على من حفظ العهد . وخشف ناعم الخد ، مليح عبل الردف ، صبيح لين الوطف . أدار الكأس والطاس ، وحاكى الورد والآس . لعمرى منه خدّاً أو عذارًا ، ولقد طالت عليه حسراتى ابعد ماكانت قصاراً ، فهل يرجع ما فات ، وهيهات فلو تنظر أشياء نظرناها ، بأيام قضيناها بحيث ابتسم الزهر ، وقد بلله القطر ، فسلك اللؤلؤ الرطب بجيد الغصن

مثبوت ، وطرف النرجس الغضُّ بخد الورد مبهوت ، وللأوراق تصفيف ، وللورقاء تصويت ، ووشي الحسن فى الآفاق محمر ومثبوت ، وسيف البرق مشهور ، وقلب النهر مذعور ، وشمل الأرض بالأزهار مجموع ومنثور ، وقلب النهر مذعور ، وشمل الأرض بالأزهار مجموع ومنثور . فهاتيك الأزاهير ، كأمثال الدنانير . ألا أيها الساق ، لقد هيجت أشواق ، فيا روحى ويا راحى ، ويا علة أفراحى ، ويا جسمى ومصباحى ، ويا حُقاً من العاج ، سبانى طرفك الساجى . وقد أورثنى حبك من طرفك سقماً وانكساراً ، وقد أججت من وجدى سنانور محياك ـ وايم الله ـ ناراً .

أدرها مرة تحلُ ، فقد لذَّ بهَا الوصلُ ، فلا وعدٌ ولا مطلٌ على ألحان سنطور رخيم البم والزير ، فإن الزير والبم ، يزيل الهم والغم .. وجد لى من ثناياك ، على روض محياك فإنى بك مغرور ، ومن نهديك معذور .

لقد طاب لنا الوقت ، وقد أسعدنا البخت ، وغاب العاذل اللاحى ، فاتحفنى بأقداحى ، وقل لى من ثغرى أفاويق من الخمر ، حكت ذَوْبا من التبر ، وسالت من حَبَبِ المزج سواراً ، وتحلت بحلى من سناها لن يعارا ، وأذبناها عقيقا ، واتخذناها خلوقاً . أشبهت من وضح الصبح ضياءً وَبهاءً ، وصفت حتى حكت لسلمان صفاء » .

وقراءة البند دائرياً تجعل التفعيلات مفاعيلن أو مفاعيل والفقرة الأولى تنتهى بـ« فعولن » ، وتنتهى الفقرة الثانية أيضاً بنفس التفعيلة وقليلاً ما تأتى التفعيلة مفاعِلنُ .

ولا شك أن روح البند تقترب كثير من روح الشعر الحر المدور وهى تكشف عن أن حركة الشعر الحر لها جذور قديمة وأنها ليست بدعة العصر الحاضر .

ونحن بعد قراءة البند السابق نشعر حقيقة بموسيقى الوزن والقوافى الداخلية ، ولكنها لا تصل إلى المستوى الموسيقى للموشحات .

حـ ـ الرجز المستدير :

أشار الشيخ جلال الحفنى أنه قد ورد فى معيار النظام فى علم الأشعار للشيخ الزنجانى

الخزرجى ما نصه : واخترع ابن دريد من الرجز وزناً جعل فى آخر كل ستة عشر جزءاً منه قافية وهو :

١ ـ ربّ أخ كنت به مغتبطاً أشد كفى بعرى صحبته تمسكاً منى بالود ولا أعهده يغير الود ولا يحول أبداً ما ضم روحى جسدى .

٢ ـ فانقلب الدهر به فرمت أن أصلح ما أفسد فاستعصيت أن يأتى طوعاً فتأنيت أرجيه فلما لجّ فى إلفى إباءً ومضى مرتكباً غسلت إذ ذاك يدى

٣ ـ منه ولم آمن على ما فات منه فإذا لج بك الأمر الذى تطلبه فخلٍّ عنه ونأى غيره ولا تَلِجَّ فيه تلق تعبا ، وجانب الغى وأهل الفندِ .

٤ ـ واصبر على نائبة فاجأك الدهر بها فالصبر أولى بذوى اللب وأحلى بهم فَقَلَّ من صابر ما فاجأه الدهر به إلاَّ سيلقى فرجاً فى يومه أو فى الغدِ .

* * *

فكل جزء من الأجزاء الأربعة التى قدمناها تشتمل على ست عشرة تفعيلة وقد جاءت مستفعلن فى كل صورها العروضية . وهذا التنوع والامتداد جعل الكلام نثراً وأفقده روح الشعر .

وقد أشار الشيخ جلال إلى أن المعرى قد أورد فى الصاهل والشاحج ، نموذَجاً لهذا النَّمط من التفاعيل الرجزية ذات الاستمرارية والتدفق . وقدم لذلك بقوله : من الأبيات الجارية على ألسن العامة : أكرمك الله وأبقاك أما كان من الأجمل أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى لكى تحدث عهداً بك يا خير الأخلاء فما مثلك من ضَيعّ حقاً أو غفل .. » ثم قال المعرى :

فقد نرى هذه الأبيات لا ينفصل بعضها من بعض فإن انفصل بطل معناه « ولعله سمى ذلك أبياتاً »[٣٦] .

ويرى الشيخ الحفنى أن استمرارية التفاعيل الرجزية تساعد على استعمالها فى رجز منشور طويل المدى متصل الحلقات دون أن يكون شىءٌ من ذلك شعراً » وقد ابتدع هو نفسه كلاما يستشهد به على ذلك يقول فيه[٣٧] :

وهكذا قلنا لهم ، وهكذا قالوا لنا ، حتى انتهينا بعد جهد قد بذلناه كلانا ، لحلول ربما كان بها شيء من التوفيق يرضينا جميعاً ، فتقل المشكلات بيننا » .

وهذا الذى ذكره الشيخ الحفنى شعر دائرى أو مستدير لأن نسبة شيوع مستفعلن ومتفعلن (مفاعلن) أكثر من (مستعلن) التى تقرب الايقاع من النثرية .

كما أن الفواصل موجودة طبيعياً وقد اثبتها لتحديد مواضع إيقاع القوافى الداخلية : لنا ، كلانا ، جميعا ، بيننا » .

وسوف نتناول هذا اللون عند دراستنا لموسيقى الشعر المسرحى .

الهوامش

١ ـ أهدى سبيل إلى علم الخليل ص ١٤٤/١٤٦ « البحور المهملة جميعها » .

٢ ـ المعيار فى أوزان الأشعار ص ٤١ .

٣ ـ د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٢١٠ .

٤ ، ٥ ـ ابن رشيق العمدة جـ ١ ص ١٨١ .

٦ ـ السكاكى مفتاح العلوم ص ٥٦٧ .

٧ ـ انظر موسيقى الشعر ص ١٦٩ .

٨ ـ البارودى ص٢٠٩ ، ديوان البارودى جـ ٣ ص ٧٠.

٩ ـ البارودى ص ٢١٠ .

١٠ ـ ديوان أحمد شوقى ص ١٤/ ١٥ جـ ٢ .

١١ ، ١٢ ـ مجلة الشعر يوليو ١٩٧٧ ص ٣٣ .

١٣ ـ د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٢١٦/ ٢١٧ .

١٤ ـ نفس المرجع ص ٣٠٤ .

١٥ ـ مجلة الكتاب العراقية تموز ١٩٧٤ ، تشرين ١٩٧٤ ، مجلة الشعر المصرية يوليو ١٩٧٧ .

١٦ ـ مجلة الشعر (يوليو ١٩٧٧) ص ٩٣ .

١٧ ـ مجلة الشعر يوليو ص ٩٤ .

١٨ ، ١٩ ـ المقتطف من أزاهر الطرف ص ٢٢٧/ ٢٢٨ .

٢٠ : ٢٢ ـ المقتطف من أزاهر الطرف ص ٢٣١/ ٢٣٢ .

٢٣ ـ مجلة الشعر يوليو ١٩٧٧ ص ١٠٠ ، وعيون الأنباء فى طبقات الأطباء ص ٣٨٣ .

٢٤ ـ المعجم الكبير مادة بند .

٢٥ ـ قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩٦ .

٢٦ ـ انظر البارع فى علم العروض ص ٨٣/ ٨٤ .

٢٧ ، ٢٨ ـ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص ١٩٨ .

٢٩ ـ ناظم رشيد فى أدب العصور المتأخرة ص ٦٨ .

٣٠ ـ الشيخ جلال الحفنى ، العروض ص ١١٩ .

٣١ ـ البند فى الأدب العربى ، تاريخه ونصوصه لعبدالكريم الدجيلى ، مطبعة المعارف بغداد ١٩٥٩ .

٣٢ ـ المرجع السابق ص ١٢٢/ ١٢٣ .

٣٣ ـ المرجع السابق ص ٧٣ .

٣٤ ـ جميل الملائكة ، ميزان البند ص ١٣ نقلاً عن « فى أدب العصور المتأخرة للدكتور ناظم رشيد » ص ٦٨/ ٦٩ .

٣٥ ـ نفس المرجع ص ٦٩/ ٧٠ .

٣٦ ، ٣٧ ـ العروض للحفنى ص ٥٦٤/ ٥٦٥ .

الفصل الثاني

ظواهر التجديد
فى عمود الشعر العربى

أولاً : ظواهر التجديد قديماً

القصيدة العربية كما وردت فى شعر الجاهليين ، والأمويين ومن بعدهم ، قصيدة ذات وزن واحدٍ وقافية واحدة ، ينقسم فيها البيت إلى شطرين ، وهناك بعض الأنماط المشطورة ، والمنهوكة ، لبعض البحور ، وفيها تكون القصيدة مكونة من أشطار ، أو من بعض أشطار .

وقد ظهرت بعض الأنماط غير التقليدية للقصيدة ، العربية فيما يسمى بالمسمط ، والمخمس ، والمربع ، والمثلثة ، والمزدوج ، والمزركش ، ثم ظهرت الموشحة .

١ ـ المسمط

« وفيه يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ، ثم يأتى بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما بدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة »[١] .

ومثاله قول امرئ القيس[٢] :

توهمت من هندٍ معالم أطلال عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى

مرابع من هندٍ خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطَّال

وقد تختلف صورة المسمط فيأتى أقل من ذلك ، كما فى قول الشاعر[٣] :

غزال هاج لى شجنا فبت مكابداً حزنا
عميد القلب مرتهنا بذكر اللهو والطرب
سبتنى ظبية عطل كأن رضابها عسل
ينوء بخصرها كفل ثقيل روادف الحقب

وقال أبو القاسم الزجاجى : إنما سمى المسمط بهذا الاسم تشبيهاً بسمط اللؤلؤ ، وهو سلكه الذى يضمه ويجمعه مع تفرق حبه ، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافى متعقباً بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذى بنيت عليه فى القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة »[٤] .

ومن أنماط المسمط الذى ينوع فيه الشاعر من القوافى قول خالد القناص[٥] :

لقد نكرت عينى منازل جيران كأسطار رقٍ ناهجٍ خلقٍ فانى
توهمتها من بعد عشرين حجة فما أستبين الدار إلا بعرفانِ
فقلت لها حييت يادار جيرتى أبينى لنا أنّى تبدد إخوانى
وأى بلاد بعد ربعك حالفوا فإنّ فؤادى عند ظبية جيرانى
ومانطقت واستعجمت حين كلمتْ وما رجعت قولاً وما إن ترمرمتْ
وكان شفائى عندها لو تكلمتْ إلى ولو كانت أشارت وسلمتْ
ولكنها ضنت علىّ بتبيانِ

فالمسمطات تعتبر تمهيداً للموشحة حيث تتنوع القافية ، ويتكرر فى المسمط شطر أو بيت بقافية واحدة كل مجموعة أبيات تشبه القفل فى الموشحة .

٢ ـ المزدوج

يقول عنه ابن رشيق :

« وقد أكثروا من هذا الفن ـ أى الذى تتعدد فيه القوافى ـ حتى أتوا به مصراعين مصراعين فقط ، وهو المزدوج ، إلا أن وزنه كله واحد وإن اختلفت القوافى .

ولا يكون أقل من مصراعين ، وكل مشطور أو منهوك فهو بيت ، وإن قيل مصرعاً فعلى المجاز »(٦) .

ومن المزدوج أرجوزة المعتمد لابن المعتز والتى يقول فيها(٧) :

بسم الإله الملك الرحمن	ذى العزِّ والقدرة والسلطان
الحمد لله على آلائه	أحمده والحمد من نعمائه
أبدع خلقاً لم يكن فكانا	وأظهر الحجة والبيانا
وأرسل الرسل بحق ساطعٍ	قاهر كل باطل وقامعٍ
وجعل الخاتم للنبوة	أحمد ذا الشفاعة المرجوة
الصادق المهذب المطهرا	صلى عليه ربنا فأكثرا
مضى وأبقى لبنى العباس	ميراث ملك ثابت الأساس
برغم كل حاسدٍ يبغيه	يهدمه كأنه يبنيه
هذا كتاب سيرة الإمام	مهذباً بجوهر الكلام
أعنى أبا العباس خير الخلق	للملك قول عالم بالحق
قام بأمر الملك لما ضاعا	وكان نهبا فى الورى مشاعا

٣ ـ المثلثة

وهى الأرجوزة التى تتحد كل ثلاثة أشطار متتالية فى قافية واحدة ، مثل مقدمة محمد بن إبراهيم بن حبيب القزاوى لكتابه عن النجوم ومنها قوله(٨) :

الحمـد لله العلى الأعظم ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم
الواحد الفرد الجواد المنعم

الخالق السبع العلا الطباقا والشمس يجلو ضوؤها الأغساقا
والبدر يملأ نوره الآفاقا

٤ ـ المربعة

وفيها تأتى أربعة أشطار أو أبيات بقافية واحدة .

ومن ذلك قول ابن وكيع التنيسى[٩] :

رسالة من كلف عميد حياته فى قبضة الصدود
بلغه الشوق مدى المجهود مافوق مايلقاه من مزيد

* * *

جار عليه حاكم الغرام فدق أن يدرك بالأفهام
فلو أتاه طارق الحمام لم يره من شدة السقام

* * *

ما العذر فى السلوة عن غزال منقطع الأقران والأشكال
تستخلف الشمس لذى الزوال ضياء خديه على الليالى

فكل أربعة أشطار تتحد فى قافية تختلف عما قبلها ، وعمَّا بعدها . وهناك من المربعات ما يتحد فيه قافية الشطر الرابع فى كل مربعات القصيدة ، فى حين تتحد قافية ثلاثة الأشطار فى كل مربعة وتختلف عن غيرها من المربعات الأخرى .

ومنها قول بن عياض فى مربعته[١٠] :

يصيد أساد الشرى بمقلة تسبى الورى
وماء وجه لا ترى للشعر فيه طحلبا

كـم زارنى بـعـد اجتناب طـيـف أبـى إلا الـعـتـاب
والـريح تـطـلـى بـالسحاب أفــقـا تـبـدى أجـربـا

فالقافية البائية تتحد فى الشطر الرابع من المربعة ، وهو نمط اشتهر فيما بعد ، وبخاصة فى الأناشيد الوطنية فى بداية عصر النهضة وما بعده .

وقد أورد ابن سعيد الأندلسى فى « المقتطف من أزاهر الطرف » نمطاً فريداً من المربعات ،هو : (المربع المرصع) .

ومن ذلك قول الشاعر[1] :

١- على الخيـام عج معى إن كـنـت صـبّـا
٢- وانـشـر بها كـأد معى شوقـاً وحـبّـا
٣- واذكـر زمـان حـاجـر وعـهـد نـجـد
٤- وقـل لـتـلك الأربـع ذكـراك لـبّـا
١- بـالله يـا طـيـر الأراكْ كـم ذا تـنـوحْ
٢- وكـم على الـدوح أراكْ لا تـسـتـريـحْ
٣- فـزت بـروض نـاضـر وطـيـب وردِ
٤- وتـدعى مـاذا شـجـاك مـاذا صـحـيحْ
١- ذره وذرنـى شـانـه فـى الحب شـانـى
٢- مـا هـيـجـت أشـجـانـه إلاَّ شـجـانـى
٣- فـديـتـه من طـائـر قـد هـاج وجـدى
٤- وذكّـرت ألحـانـه مـاضـى زمـانـى

والملاحظ أن كل مربعة تتفق مع غيرها فى نمط التقفية ، وليس فى القافية . ففى الأبيات (١ ، ٢ ، ٤) من كل مربعتين ، تتحد قوافى الشطر الأول فيما بينها ، كما تتحد قوافى الشطر الثانى فيما بينها . أما البيت الثالث فإنه مبنى أيضاً على قافيتين ، لكنهما تختلفان عن قافيتى أبيات المربعة الأخرى ، فى حين تتفق القافيتان فى البيت الثالث فى

كل المربعات ، ويمثل هذا البيت اللازمة بالنسبة لكل المربعات ، وهو يشبه القفل فى الموشحة .

وهو نمط يقترب اقتراباً واضحاً من الموشحة ، بل إنه يكاد أن يكون نمطاً منها ومن هذا قول الآخر[١٢] :

أهكذا يبقى الحبيب دون التفاتِ
مضنى وما يلقى طبيب قبل الوفاقِ
بالله لايشفى السقام ولا يوافق
إلاّ وصال من حبيب فيه حياتى
يا ساكنى وادى زرود هل لى وصول
لمن أبى إلا الصدود عسى أقول
والله يا بدر التمام يمين صادق
ما حلت عن تلك العهود ولا أحول

ولا يختلف نمط هذه المربعة عن سابقتها ، من حيث نظام التقفية .

ويلاحظ أن البيت مبنى على شطرين الشطر الأول أطول من الثانى .

والوزن فى الأول :

مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن

وفى المربعة الثانية :

مستفعلن مستفعلان مستفعلاتن أو مستفعلانْ

٥ ـ المخمسات

يقول ابن رشيق عن المخمس : هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى فى وزنها على قافية غيرها كذلك ، إلى أن يفرغ من القصيدة ، هذا هو الأصل[١٣] .

وأشهر المخمسات مبنية على نظام الأشطار ، ومنها ما جاء متحداً فى قافية الأشطار الخمسة ، وما وصلنا كاملاً تتحد فيه قافية الشطر الخامس فى كل مخمسات القصيدة ، بينما تختلف قافية الأشطار الأربعة فى كل مخمس عن الآخر ، وغالباً ما يأتى المطلع متحداً فى قوافى أشطاره الخمسة التى تمثل قافية اللازمة أو الشطر الخامس فى المخمسات جميعها .

وقد اشتهرت المخمسات ، وقام بعض الشعراء بتخميس للقصائد المشهورة .

وقد ذكر ابن سعيد الأندلسى أنه : « جرت العادة عند المشارقة والمغاربة أن يعمدوا لِشعرٍ قد ولع أهل السماع بالغناء فيه فيخمسونه ، مثال ذلك قول : ابن بهرام الحاجرى : فى شعر ابن الخياط الدمشقى[١٤] :

خليلى عوجا بالغوير وكثبه ... ولا تمنعا المشتاق من لثم تربه
هو الصب يصبيه الهوى دون صحبه ... خذا من صبا نجد أمانًا لقلبه
وقد كاد مسراها يطير بلبه

ألا أبلغا سهل الحجاز وحزنه ... تحية صب قرح الدمع جفنه
تخفضت من قلب المتيم حزنه ... وإياكما ذاك النسيم فإنه
متى هب كان الوجد أيسر خطبه

لما جرتما فى الحب ما عدلتما ... محبا براه حب ساكنه الحمى
ذراه فما يزداد إلا تتيما ... خليلى لو أبصرتما لعلمتما
محل الهوى من مغرم القلب صبه

فالمخمسة الأولى تتحد فى جميع أشطارها ، وجاء الشطر الخامس فى باقى المخمسات بنفس قافية المطلع ، بينما جاءت قوافى الأشطار الأربعة متحدة فى كل مخمسة على حدة ، ومختلفة عن غيرها من قوافى الأشطار الأربعة فى المخمسات الأخرى .

وحتى تتضح طريقة التخميس نعرض نموذجاً من تلك القصائد التى خمسها الشعراء . فقد عمد صفى الدين الحلى إلى تخميس بعض القصائد المشهورة .

ومن ذلك تخميسة لِلامية السموءل ومطلعها[١٥] :

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل
وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها فليس إلى حسن الثناء سبيل
تعيرنا أنا قليل عديدنا فقلت لها إن الكرام قليل

ومما جاء من تخميس لهذه الأبيات قوله[١٦] :

قبيح بمن ضاقت عن الرزق أرضه وطول الفلا رحب عليه وعرضه
ولم يبل سربال الدجى منه ركضه إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه
فكل رداء يرتديه جميل

إذا المرء لم يحجب عن العين نومها ويغل من النفس النفيسة سومها
أضيع ولم تأمن معاليه لومها وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها
فليس إلى حسن الثناء سبيل

وعصبة غدر أرغمتها جدودنا فباتت ومنها ضدنا وحسودنا
إذا عجزت عن فعل كيد، يكيدنا تعيرنا أنّا قليل عديدنا
فقلت لها إن الكرام قليل

فقد جعل الشاعر قافية الأشطار الأولى وفق قافية الشطر الأول من البيت الداخل في التخميس ، وجعل هذا الشطر رابع الأشطار في القصيدة المخمسة ، أما الشطر الثانى فجعله الشطر الخامس الذى أنهى به المقطوعة ، فأبيات القصيدة الأصلية تأتى فى الشطر الرابع والخامس من كل مخمسة .

وقد ازدهر هذا الفن عند شعراء العصور المتأخرة وتابعهم بعض الشعراء فى عصر النهضة كما سنرى .

ولكن أهم المخمسات وأجودها ، هى التى أبدعها الشاعر ، لا تلك التى خمسها لغيره . وقد عرض ابن سعيد نمطاً آخر لمخمسةٍ لشاعر مجهول يقول فيها[١٧] :

يـــا بـــرق حـى الأبـــرقـــا وسقّ جــيـــران الـــنـــقـــا
وقـــل لهـم مســـتوثـــقـــا بحق شـــمـــل فــــرقـــا
متى يكون الملتقى

بحرمـــة الود الـــقـــديـــم وذمـــة الـعـــهـــد الــكـــريـــم
ردوا زمـــانـى بـــالحطـيـــم من بـــعـــده كـــل نـــعـــيـــم
يا سادتى عندى شقا

وعلى الرغم من وجود مخمسات طويلة ، فإننى لم أجد واحداً ممن درس موسيقى الشعر ، عرض لها ، أو أشار إليها ، فالدكتور عونى عبدالرءوف اكتفى ـ فى دراسته للقافية بالإشارة إلى ما نظمه خالد القناص ، محمد بن أبى بدر السلمى ، وهى مطلع مخمسة وليست مخمسة كاملة ، كما اكتفى بعرض مخمسة من جزءين نسبت لأبى نواس يقول فيها(١٨) :

مـــا روض ريحانـكـم الـزاهـر ومـــا شـذى نشركـم الـعـاطـر
وحق وجـــدى والهوى قـــاهـــر مـذغـبـتـمو لم يبق لى ناظر
والقلب لا سالٍ ولا صابر

قـــالت ألا لاتـــلـــجـن دارنـــا وكـابـد الأشـواق من أجـلـنـا
واصبر على مـر الجفـا والضـنـا ولا تمرن عـــلـى بـيـتـنـا
إن أبانا رجل غائر

وقد وجدت بعض المخمسات التى يمكن أن نعتبرها صورة لهذا الفن الشعرى وفيها تلك المخمسة الرائعة لأبى على تميم بن معد ، والتى يقول فيها(١٩) :

دم الـــعـــشـــاق مـــطـــلـــولُ وديـن الـــحـــب مـــمـــطـــولُ
وســـيـــف الـــلـــحـــظ مســـلـــولُ ومـــبـــدا الـــحـــب مـــعـــزولُ
وإن لم يصغ للآثمْ

إذا لـــم يـــظـــهـــر الحبُّ ولـــــم ينهـــتـك الصبُّ

ويفشى سره القلبُ فجملة ما ادعى كذبُ
فَبُحْ يا أيها الكاتمْ

وأحورَ ساهر الطرفِ يفوق جوامع الوصفِ
مليح الدل والظرفِ جنت ألحاظه حتفى
فمن يعدى على الظالمْ

أطاع جفونَه السحرُ وذل لوجهه البدرُ
وماد بردفه الخصرُ وأشبه ثغرَه الدرُّ
فقلب محبه هائمْ

يعنفنى على حبى ويهجرنى بلا ذنبِ
كأنى لست بالصبّ لقهوة ريقه العذبِ
أما فى الحب من راحمْ

غزال لحظه شركهْ وبدر ثوبه فلكهْ
لو أنى كنت أمتلكهْ فأنهب ماحوت تككهْ
نهاب الظافر الغانمْ

خذوا بدعى قنا القدِ وحسن تورد الخدِ
وليل الشعر الجعدِ وثقل الكفل النهدِ
وسقم الأعين الدائم

متى يظفر بالوصلِ وينفى الجور بالعدلِ
محب دائم الخبل سليب الصبر والعقل
كئيب مدنف هائمْ

بحسن الأعين النجلِ وعض الوقف والحجلِ
وذاك القصب الجدلِ وريق كجنا النحلِ
وثغر يطمع الشائمْ

سـلوا الشـمس التى طـلـعت عـلـيـنـا ثـم مـا أفـلت
عسى تـرثـى لمن قـتـلـت بـعـيـنـيـهـا ومـا عـلـمـت
فقد يستعطف العالمْ

أمـا والخرَّدِ الصـفـرِ شـبـيـهـات سـنـا الـبـدرِ
وألـوان صـفـا الخمـرِ لـقـد أضر مْنَ فى صـدرى
غرامًا ليس بالنائمْ

وراح تـبـعث الـطـربـا وتحيـى الـظـرف والأدبـا
يـنـيـر مـزاجـهـا حـبـبـا تخال بـه عـيـون دبـى
ودراً صفَّـه الناظمْ

فالأشطر الأربعة تتحد فى القافية فى المقطوعة الواحدة ، وتختلف هذه القافية من مقطوعة لأخرى ، أمَّا الشطر الخامس فإن قافيته تتحد فى القصيدة كلها .

والملاحظ أن القافية الخامسة فيها مؤسسة مقيدة ولذا فإنها تتناسب إيقاعياً مع نهاية المقطوعة .

أما القوافى الأربع فهى غير مؤسسة ولهذا فإن حركتها أسرع من حركة قافية الشطر الخامس الذى يشبه القفل فى الموشحة ، ولهذا تبدو الحركة الإيقاعية كموجاتٍ سريعة قصيرة يتلوها موجة فيها مدٌّ ووقف . وتسير هكذا فى كل مقطوعات القصيدة فى توازن واتساق .

ووزن كل شطر مفاعلتن مفاعلتن ، فهو يمثل نمطاً جديداً لبحر الوافر هو منهوك الوافر حيث إن التشطير هو الأساس الذى قامت عليه هذه المخمسة .

وقد أشار ابن رشيق إلى أنه لم يجد الشعراء « يستعملون فى هذه المخمسات إلا الرجز خاصة ؛ لأنه وطئ سهل المراجعة »(٢٠) .

فهو إذن النمط الشائع .

وقد لفت نظرى وجود مخمستين طويلتين لابن زيدون فى ديوانه ، وهما من مشطور الطويل ، وهو نمط لم يرد فى شعر القدماء والمحدثين . وهو أمر يلقى مزيداً من الضوء على

إمكانات الإطار الموسيقى للشعر العربى ، حيث إن تلك البحور الشعرية التى تجئ فيها أبيات مقفاة أو مصرعة، من الممكن نظرياً وموضوعياً أن تأتى مشطورة دونما تدافع بين الوزن والبناء اللغوى .

والمخمسة الأولى تتكون من عشرين مجموعة كل مجموعة من خمسة أشطار من بحر الطويل لكل أربعة أشطار قافية واحدة تختلف عن سائر قوافى المخمسات بينما تتفق قوافى الشطر الخامس فى القصيدة كلها .

ومنها قوله[٢١] :

تنشق من عرف الصَّبا ما تنشَّقا
وعـاوده ذكـر الصبـا فـتشوَّقـا
ومـا زال لمع البـرق لما تـألَّقا
يهيب بدمع العين حتى تدفقا
وهل يملك الدفع المشوق المصبأ

* * *

خـليـلى إن أجـزع فـقـد وضح الـعـذرُ
وإن أسـتـطـعْ صبراً فـمن شيـمـتى الصبـرُ
وإن يك رزءًا مـا أصـاب بـه الـدهـرُ
فـفى يومـنا خـمـر وفى غـده أمـرُ
ولا عـجب أن الـكـريـم مـرزّأ

* * *

رمتنى الليالى عن قسى النوائبِ
فما أخطأتنى مرسلات المصائبِ
أقضى نهارى بالأمانى الكواذب
وآوى إلى ليل بطئْ الكواكبِ

وأبطأ سارٍ كوكب بات يكلأُ

* * *

أقرطبة الغراء هل فيك مطمعُ ؟
وهل كبد حرى لبينك تنقعُ ؟
وهل لليالیك الحميدة مرجعُ ؟
إذ الحسن مر أى فيك واللهو مسمعُ
وإذ كنف الدنيا لديك موَّطأً

* * *

والمخمسة تتميز بالجودة والنضج الفنى ، وبتمكن الشاعر من أدواته ، وقبول النمط الشعرى للنظم فيه دونما تدافع بين المبنى اللغوى والإطار الموسيقى . ولست أشك فى أن انصراف الشعراء عن النظم فى مشطور الطويل ، قد جاء نتيجة عدم وجود نماذج قديمة يحتذونها ، وعدم تنبههم لإمكانات هذا النمط .

وإذا أعدنا النظر فى المخمسة الثانية وجدنا أربعة الأبيات الأولى تنقسم إلى شطرين وزن كل شطر : فعولن مفاعيلن ، وهذا يوضح مزيداً من إمكانات مشطور الطويل حيث يمكن أن ينقسم الشطر إلى شطرين وزن الشطر « فعولن مفاعيلن » .

والمخمسة الثانية لابن زيدون تتكون من عشر مخمسات ، كل واحدة من خمسة أشطار وتتحد الأشطار الأربعة الأولى فى القافية التى تختلف عن سائر مقاطع القصيدة ، بينما يتحد الشطر الخامس فى القافية مع نظائره فى المقاطع كلها :

ووزن الأشطار الأربعة فى كل مقاطع القصيدة :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ووزن الشطر الخامس فى المقاطع كلها :

فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

يقول ابن زيدون فى مخمسته من مشطور الطويل[٢٢] :

سقى الغيث أطلال الأحبة بالحمى
وحاك عليها ثوب وشى منمما
وأطلع فيها للأزاهير أنجما
فكم رفلت فيها الخرائد كالدمى
إذْ العيش غضٌ ، والزمان غلام

* * *

أهيم بجبار يعز وأخضعُ
شذى المسك من أردانه يتضوعُ
إذا جئت أشكوه الجوى ليس يسمعُ
فما أنا فى شىء من الوصل أطمعُ
ولا أن يزور المقلتين منامُ

* * *

قضيب من الريحان ، أثمر بالبدرِ
لواحظ عينيه ملأن من السحرِ
وديباج خدية حكى رونق الخمرِ
وألفاظه فى النطق كاللؤلؤ النثرِ
وريقته فى الارتشاف مدام

وهذه الخماسية تؤكد إمكانات هذا النمط الشعرى ، حيث يمكن للشاعر أن يقدم من خلاله ما يريد من تشكيل شعرى لتجاربه وآرائه ورؤيته .

وإذا تأملنا مطولات القدماء من الطويل نجد أن هناك كثيراً من الأبيات المصرعة والمقفاة مما يؤكد إمكانية تشطير هذا البحر .

* * *

٦ ـ الشعر المزركش

أطلق أستاذنا الدكتور مصطفى الشكعة هذا المصطلح على نوع من الشعر يشبه المربعة .

ووجه الاختلاف والتشابه بينه وبين المربعة أن البيت فى المربعة يمثل شطراً كاملاً . أمَّا الأقسام فى هذا النمط فهى أنصاف أشطار .

ومن ذلك ما نسب للوليد بن يزيد(٢٣) :

أحب الغناء ، وشرب الطلاء   وأنس النساء ، ورب السور
ودل الغوانى ، وعزف القيان   بصبح يمانى ، قبيل السحر
فأمَّا الصباح ، فهمِّى القداح   وخيل شواح ، جياد خضر
ونصف النهارِ ، عراك الجوارى   وحل الإزارِ ، إذا نبتهر
وأما العشى ، فأمر جلى   وقتل الكمى ، بعضب ذكر

وهذه الأبيات يمكن أن تكتب فى إطار المربعة بهذه الصورة :

أحب الغناءِ   وشرب الطلاءِ
وأنس النساءِ   ورب السور

* * *

ودل الغوانى   وعزف القيانِ
بصبح يمانى   قبيل السحر

فكل شطر من هذه الأشطار على وزن واحد هو : « فعولن فعولن » أو فعولن فعولْ ، أو فعولن فعِلْ فهى تمثل منهوكاً للمتقارب .

ومثل ذلك ما نسب لأبى نواس فى قوله(٢٤) :

سلاف دن ، كشمس دجنٍ   كدمع جفن ، كخمر عدنٍ
طبيخ شمس ، كلون ورس   ربيب فرس ، حليف سجنٍ

رأيت علجا، بباطرنجا لها توجى، فلم يشنّ
حتى تبلت، وقد تصلت لنا وملت، حلول دنّ
فاحت بريح، كريح شيح يوم صبوح، وغيم دجن
يسقيك ساق، على اشتياق إلى تلاقى، بماء مزن
يدير طرفا، يعير حتفاً إذا تكفى، من التثنى
على غنائى، صوت نائى دواء داء من التجنى
ولثم خد، كطعم قند لذات قدٍّ، وهى تغنى
غنى بدل وضرب طبل وحسن شكل، وخبت جنى
يا من الحانى على زمانى اللهو شانى، فلا تلمنى
أطلت عذلاً، فلا تقل لا يريد إلا السلو عنى
أسخنت عينا تراك زينا فأين أينا الفرار منى
هتكت سترى فباح سرى وعيل صبرى بطول حزنى

ويمكن أن نكتب هذه الأبيات فى إطار المربعة على هذا النحو :

سـلا ف دنٍّ كشـمس دجـن
كـلمـع جـفن كـخمـر عـدن

* * *

طـبـيـخ شـمس كـلـون ورس
ربـيب فـرس حـلـيف سـجـن

* * *

رأيت علـجًـا بـبـاطـرنجـا
لـهـا تـوجّـى فـلـم يـشـن

* * *

حـتى تـبـلتْ وقـد تصـلتْ
لـنـا ومـلتْ حـلـول دنّ

فكل قسم من هذه الأقسام يناظر القسم الآخر من حيث الوزن . فوزنه : « مستفعلاتن » وكثيراً ما تكون « متفعلاتن » .

وقد كانت هذه المحاولات فى تنويع القوافى ونظام الأبيات مقدمة لظهور الموشحة التى تفنن فيها الشعراء وقدموا لها نماذج متنوعة .

٧ ـ الموشحات

التزم الشعراء الوشاحون بالصنعة والموسيقى التزاماً بعيدًا .

وقد عرف ابن سناء الملك الموشح بقوله : « الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص وهو يتألف فى الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ، ويقال له التام ، وفى الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ، ويقال له الأقرع ، فالتام ما ابتدئ بالأقفال ، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات »(٢٥) .

والبيت فى الموشحة يتألف من مجموعة أشطار أو أبيات وقد عرفه ابن سناء الملك بقوله : « الأبيات أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة ، يلزم فى كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح فى وزنها وعدد أجزائها لا فى قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافى كل بيت منها مخالفة لقوافى البيت الآخر »(٢٦) .

أمّا المطلع فهو القفل الأول والخرجة هى القفل الأخير .

والقفل هو « أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها فى وزنها وقوافيها وعدد أجزائها »(٢٧) .

« والموشح فى صورته التى انتهى إليها يتركب من أربعة أسماط إلى عشرة ، والسمط يتألف من أقفال وأبيات يتفاوت عددها عادة بين الأربعة والعشرة ، ويتألف القفل فى معظم الأحيان من شطرتين مقفاتين يتلوها الدور ، وهو خمسة شطرات غالباً : ثلاثة منها ذات قافية مغايرة لقافية القفل ، والاثنتان الأخيرتان لهما نفس قافيته التى توشح القطعة كلها »(٢٨)

« وتسمى الأبيات التى تتغير قوافيها من فقرة إلى فقرة أخرى بالأغصان »[٢٩] .

ويجوز فى الموشحة أن تكون بعض أشطارها من بحر على تفاعيله التامة وأن تكون بعض الأشطار الأخرى من نفس البحر ، ولكن على تفاعيله المشطورة أو المجزوءة .

فتأتى بعض الأشطار طويلة عديدة التفاعيل ، وتأتى أخرى فى نفس الموشحة قصيرة قليلة التفاعيل .

بل إنه يجوز أن تأتى بعض الأشطار من بحر والبعض الآخر من بحر ثان »[٣٠]

ومن هذه الموشحات موشحة ابن عربى التى يقول فيها[٣١] :

(قفل / مطلع)

عنـدمـا لاح لـعينـى المتكـا   ذُبْتُ شوقاً للذى كان معى

(بيت/غصن)
أيهـا البيت العتيـق المشـرف
جاءك العبد الضعيف المسرف
عينه بالدمع دومـاً تـذرف

(قفل)   فرية منه ومكر فالبكا   لـيس محمودًا إذا لـم ينفـع

(بيت / غصن)
كلمـا عـددت فيه قـال لـى
ليس هذا فى بل فى أيس لى
سأرى حكـم قلـيب قد بلـى

(قفل)   بهواها مستغيثاً قد شكا   وأنـــا أعــلم شــكوى الجزع

(بيت / غصن)
أشرقـت شمس لـه ما شرقـت
فرأيناها بـهـا إذ شـرقـت
أرعدت سحب لها ما أبرقت

(قفل)   فعلمنا أنـه حين بكى   مـا بـكى إلا لأمـرٍ موجـع

مــر بى فى ليلــة ليس لــهــا
(بيت / غصن) آخــروالــصبح قــد جلّلهــا
والــذى حرمها حلّلهــا

(قفل) وانثنى يطلب وصلى واتكى ومضى إذ ومضــا لــم يرجع

أيهــا الساقى اسقنى لا تأتل
(بيت / غصن) فلقد أتعب فكرى عذّلــى
ولــقد أنشــده مـا قيــل لــى

أيها الســاقــى إلــيك المشــتكى ضاعت الشكوى إذا لــم تنفع
قفل (خرجة) .

والشاعر يستخدم فى الأقفال تام الرمل ، ويستخدم لكل بيت قافية ، وقافية داخلية .

كما جاءت الأغصان من مشطور الرمل ، وقد نوع فى القافية ، ولم تتفق هذه الأشطار فى قوافيها إلا فى البيت الثانى (الغصن الثانى) ، والبيت الأخير الذى جاء فيها حرف اللام رويًّا .

كما نلاحظ أن هناك توازناً بين أشطار الأقفال وبين أشطار الأغصان .

وهناك نمط آخر من الموشحات عرضنا جزءاً منه عند دراستنا للقافية الداخلية من موشحة ابن سهل الإشبيلى وتكملة الموشح(٣٢) :

يــنـبـت الـورد بــغــرس كــلـمــا لاحــظـتــه مــقـلـتـى فى الخلس
لــيت شعـرى أى شىء حرَّما ذلك الورد عــلــى المغــتــرس

* * *

كــلــمــا أشكو إليه حرقتى غــادرتــنــى مــقــلــتــاه دنــفــا
تــركت ألحاظــه من رمــقــى أثر الــنـمـل على صمٍّ الصفا
وأنــا أشــكــوه فــيــمــا بــقــى لست ألحاه عــلــى مــا أتــلــفــا

فهو عندى عادل إن ظلما   وعذولى نطقه كالخرس
ليس لى فى الأمر حكم بعدما   حل من نفسى بمحل النفس

* * *

أضرم الدمع بأحشائى ضرام   تتلظى كل حين ماتشا
هى فى خديه برد وسلام   وهى ضر وحريق فى الحشا
أتقى منه على حكم الغرام   أسدًا وردًا وأهواه رشا
قلت ـ لما أن تبدى معلما   وهو من ألحاظه فى حرس
أيها الآخذ قلبى مغنما   اجعل الوصل مكان الخمس

* * *

فالموشحة تقوم على التوازن والمساواة بين الأبيات والأقفال وقد ورد القفل فى بيتين ، كل بيت من شطرتين ولكل بيت قافية وقافية داخلية واتحدت القوافى ، والقوافى الداخلية فى كل الأقفال .

أما البيت أو الغصن فيتكون من ثلاثة أبيات تامة ، وليست ثلاثة أشطار كالموشحة السابقة ، وقد جاء كل غصن متحداً فى القافية والقافية الداخلية فى الأبيات الثلاثة التى يتكون منها الغصن ، وتختلف قوافى الأغصان وتتنوع من غصن لآخر .

ولاشك أن هذا التنوع والتآلف بين القوافى يعطى الأبيات إيقاعاً موسيقياً واضحاً ، بحيث تبدو الموشحة وكأنها معزوفة موسيقية تتجاوب الأنغام فيما بينها .

* * *

وقد يعمد الشاعر إلى التقسيم فى الأقفال التى قد تأتى سطراً أو أكثر .

ومن ذلك قول ابن عربى(٣٣) :

سرائر الأعيان ، لاحت على الأكوان ، للناظرين
والعاشق الغيران ، من ذاك فى حرّان ، يبدى الأنينْ
يقول والوجد ـ أضناه والبعد ، قد حيره

لما دنا العيد ، لم أدر من بعد ، قد غيره
وهيم العبيد ، والوا حدُ الفرد ، قد خيره
فى البوح والكتمان ، والسر والإعلان ، فى العالمين
أما هو الديان ، يا عابد الأوثان ، أنت الضنين

فالمطلع والقفل الثانى فيهما تقسيم ثلاثى ، وهو تقسيم يلتزم فيه الشاعر بقافية واحدة فى كل قسم بالنسبة للأقفال . وحرف الروى واحد فى القوافى الثلاث فى كل بيت من أبيات الأقفال ، والقسمان الأولان من كل قفل متساويان ، والقسم الثالث ينقص عنهما بينما يساوى الأقسام فى كل الأقفال تساوياً متناظراً ، ووزن كل قسم من القسمين الأولين يشتمل على تفعيلتين (مستفعلن مستفعْ) والقسم الثالث (مستفعلان)

* * *

وقد يعمد الشاعر إلى تقسيم آخر للبيت نراه فى قول ابن حزمون فى رثاء أحد القواد[٣٤] :

يا عين بكى السراج ، الأزهرا النيرا ، اللامعْ
وكان نعم الرتاج ، فكسّرا كى تنشرا ، مدامعْ
من آل سعد أغر مثل الشهاب المتقدْ
بكى جميع البشر عليه لما أن فقدْ
والمشر فى الذكر والسمهرى المطردْ
شق الصفوف وكرّ على العدو متئد
لو أنه منعاج على الورى من الثرى أو راجعْ
عادت لنا الأفراج بلا افترا ولا ابترا تضاجعْ

وروى الأقفال كما يلى : ج ، را ، را ، امع ، ج ، را ، را ، امع ، فى كل بيت وينقسم كل بيت من الأقفال إلى عدة أقسام .

فالأقسام فى الأقفال كما يلى :

مستفعلن فاعلان ـ مستفعلن ـ مستفعلن ـ مستفعل .

فهى أربعة أقسام أطولها القسم الأول وأقصرها الأخير .

وإن كانت الأقسام الثلاثة الأخيرة متقاربة .

أما الأغصان فتتكون من أربعة أبيات وقد التزم الشاعر القافية الداخلية فى كل أبيات الأغصان .

* * *

وقد يعمد الشاعر إلى تقسيم شطرات المطالع كل شطرة قسمين لكل قسم قافية .

ومن ذلك ما قاله لسان الدين بن الخطيب(٣٥) :

يا حادى الجمال .. عرج على سلا   قد هام بالجمال .. قلبى وما سلا
عــرج على الخلــيج   والــــرمــــل والحمى
فـى المنــظــر البهــيج   بــالــبيض كــالــدمى
والأبــطح الــنســيج   من صــنــعــة الســمــا
لله من جلال .. تختال فى حُلا   لم تلف فى اعتدال عنهن مــعــدلاً
وطف من الــربــاط   بـــــركن طــــائف
بمنـــزل اغــتــبــاط   دار الـــــــخلائــف
مـــقـــدس الـــمـواط   جــــم الــــعــوارف
كم من سنا هلال بأفقه انجلا   أنحى على الضلال فــالجاب والجلى

* * *

وكل قسم من أقسام الأقفال يسير على النحو التالى :

مستفعلن فعولن مستفعلن فعل   مستــفعــلن فعولن مستــفعــلن فعل

والأقسام المتساوية وزناً متحدة قافية فهى تبادلية على النحو التالى :

الو الو لا لا

وهى تشبه القافية المتعامدة فى اللغة الإنجليزية وإن اختلفت عنها من حيث كونها متعامدة وهذه أفقية فهما يلتقيان فى التبادل فقط . فالقافية المتعامدة فى اللغة الإنجليزية تسير على النحو التالى : (b) (a) (b) (a)

وقد جاء على هذا النمط كثير من الموشحات ومن ذلك مطلع موشحة ابن رافع الذى يقول فيه[٣٦] :

من علق القرطا فى أذن الشعرى وأكفف المرطا الغصن النضرا

* * *

وقد يحدث بعض الاختلاف فى تلك القوافى فنرى اتفاقاً فى القافية بين الشطر الثانى والرابع فى كل قفل مع اتفاق النظائر جميعها فى كل الأقفال .

ومن ذلك قول ابن خاتمة الأنصارى[٣٧] :

قـــم هـــاتها قـــهوةْ كـــدمـــع مـــهـــجورْ
قـــد أفـــرطت إفـــراطْ فى الـــلـــطف والـــنورْ
هـــذى الـــربى تختـــالْ فى حـــلـــل الـــزهـــرِ
قـــد ســـحـــبت أذيـــالْ بـــرودهـــا الـــخضـــرِ
ورقت الآصـــــــالْ لـــعـــبرة الـــقـــطـــرِ
فـــافـــتـــرعن حُوَّةْ ثـــغـــر الأزاهـــيـــرْ
ونـــم عـــن أخـــلاطْ مســـك وكـــافـــورْ

فالروى فى قافية القفلين يسير على النحو التالى : وة ، ور ، اط ، ور ، فالأولى والثالثة فى البيت متغايرتان ، والثانية والرابعة متشابهتان .

وكل قافية تتفق مع نظيرتها فى كل الأقفال حسب الترتيب.وقد تتشابه القوافى جميعها فى الروى وإن اختلف بعضها فى حركة هذا الحرف ومن ذلك قول ابن بقى[٣٨] :

ساعدونا مصبحينا نرتشفها قد ظمينا كنضار فى لجين نعم أجر العاملينا
قم بنا نجلو الكؤوسا تحت أظلال السحاب
نتعاطاها عروسا حليها در الحباب
قهوة تعطى النفوسا عز أيام الشباب
تغصب الليث العرينا، ويرى كسرى قرينا حين يسقى باليدين، جامها حيناً فحينا

فالقوافى حسب الروى كما يلى : (نا ، نا ، ن ، نا) وهى تسير على هذا النحو فى كل الأقفال .

* * *

وقد يكون المطلع مكوناً من بيت وشطر يتكرران فى القصيدة كلها. ومن ذلك موشحة اللخمى الغرناطى التى يقول فيها[٣٩] :

حياك بالأفراحْ داعى الصباحْ قم لاصطباحْ
فالنوم فى شرع الهول لا يباحْ

والصبح قد جرد منه حسامْ بادِ القسامْ
تضحى وجوه الزهر منه وسامْ ذات ابتسامْ
وحسام جنح الليل قد عاد سامْ مما يسامْ
وخافق البرق بدا بالنياح ساجى الرياح
وأدمع المزن به فى انسياح

والروض من ذاك الهتون البليلْ ظل ظليلْ
يغدو نسيم الزهر منه عليلْ يشفى الغليلْ
وساجع البلبل يبدى أليلْ على الخليلْ
لما رأى تلك الغياض الفساحْ غنى وصاحْ
وكاد يزرى بالطيور الفصاحْ

والذى نلاحظه أن الأقفال ذات قواف ثلاث هى : «ح ، ح ، ح » كما يلفت

نظرنا نظام البيت فى المطلع وفى الأغصان حيث نرى الجزء الأول مكوناً من ثلاثة تفعيلات والجزء الثانى من تفعيلة واحدة والثالث من ثلاثة كالأول وتتحد ثلاثة الأشطار فى القافية فى كل غصن على حدة فوزن أبيات الأغصان كما يلى :

مستفعلن مستفعلن فاعلان مســـــتـــــفـــــعــلان
مستفعلن مستفعلن فاعلان

* * *

ومن أنماط التقسيم للأقفال والأغصان .

قول عبادة بن ماء السماء(٤٠) :

علل . قلبى بذاك البارد السلسل ينجلى . ما بفؤادى من جوى مشعل
إنــــمـــــا يبرز كى يوقد نار الفتن
صـــنــمـــا مصوراً من كل شىء حسن
ا ن ر مـــــى لم يحظ من دون القلوب الجنن
كيف لى . تخلص من سهمك المرسل فَصِل واستبقنى حياً ولا تقتل
يــــا ســــنــــا الشمس ويا أبهى من الكوكب
يــــا مـــــنــــى النفس ويا سؤلى ويا مطلبى
هــــا أنـــــا حل بأعدائك ما حل بى
عُذَّلى . من ألم الهجران فى معزل والخلى فى الحب لا يسأل عمن بُلى

* * *

فالشاعر يقسم الأقفال أربعة أقسام ـ كل قسمين يكونان ما يشبه الشطر ، والقسم الأول من كل شطر يتكون من تفعيلة واحدة هى (فاعلن) والثانى من ثلاث تفعيلات هى : مستفعلن . مستفعلن . مستفعلن .

وقد ترد التفعيلة مستفعلن أو متفعلن دون لزوم .

وأبيات الأغصان يتكون كل بيت منها من قسمين القسم الأول من تفعيلة واحدة

هى (فاعلن) والثانى من ثلاث تفعيلات هى (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) فكل بيت يساوى نصف القفل ويشبهه .

والقسم الأول ينتهى بقافية واحدة فى الأبيات الثلاث تختلف عن قافية النصف الثانى كما هو واضح فى النص الذى عرضناه .

* * *

وهناك أقفال تبدأ ببيت ذى شطرتين يليه بيت ذو ثلاثة أقسام ومن ذلك موشحة عبادة بن ماء السماء التى يقول فيها[٤١] :

حب المها عبادة من كل بسام السوار
قمر يطلع من حسن آفاق الكمال حسنه أبدع
لله ذات حسن مليحه المحيا
لها قوام غصن وشنفها الثريا
والشغر حب مزن رضابه الحميا
من رشفه سعادة كأنه صرف العقار
جوهر رصع يسقيك من حلو الزلال طيب المشرع

ووزن البيت الأول من القفل : (مستفعلن فعولن .. مستفعلن مستفعلاتن) .

أما البيت الثانى فوزنه : (فاعلن فعْلن .. مستفعلن مستفعلاتن .. فاعلن فعْلن) .

أما أبيات الأغصان فوزنها : (مستفعلن فعولن .. مستفعلن فعولن) .

أمَّا القافية فإنها ــ فى المطلع والأقفال ــ متوافقة حيث تتفق كل قافية فى كل قسم مع ما يناظرها من الأقفال الأخرى وهى على النحو التالى :

اده ــ ارِ .
غْ ــ الِ ــ غْ .

فهناك تنويع فى استخدام التفعيلات ، وتنويع فى القافية وهو يتفق وطبيعة الشعر العربى ، فالتفعيلات الأساسية ، هى مستفعلن وفاعلن وهما تفعيلتا البسيط ، وتصرف

الشاعر فى استخدامها لم يخرج الوزن عن متطلبات الايقاع والتوافق الصوتى ، كما لم يتسبب عنه تدافع بين البناء اللغوى والوزن الشعرى .

* * *

وقد يعمد الشاعر إلى تقسيم أبيات المطلع والأقفال تقسيماً ثلاثياً متوازناً ، فلكل شطر من الأقسام قافية تتفق مع نظيره فى الأقفال الأخرى ، ومع نظيره من أبيات الغصن إذا جاء فى غصن من أغصان الموشحة . ومن ذلك قول لسان الدين بن الخطيب فى موشحته التى تبلغ سبعاً وثلاثين بيتاً ، بما هو متعارف عليه من أبيات القصيدة العمودية .

يقول[٤٢] :

قد قامت الحجة   فليعذر العاذر   فالعذل لايجدى
شيئاً سوى الكرب   وشقوه الخاطر   وشدة الوجدِ
حَدِّث عن السلوان   أو شئت ياصاحِ   حدث عن العنقا
إنهما سيان   فليقْصِرِ اللاحِ   عمن شكا العشقا
قد عزَّنى الكتمانْ   فبان إفصاحْ   ببعض ماألقا
مِنْ صادقِ اللهجة   وسنان عن ساهر   لم يبل بالصد
منزه القلب   مبرأ الناظر   عن حالة السهدِ
عذب بالتيه   قلبى وبالبين   فلم أطق صبراً
ظبى تجنيه   ماكان بالهين   قد واصل الهجرا
مكمل فيه   مسرحة العين   قد أخجل البدرا
فى طرفه حجة   للفاتن الساحر   ونافث العقدِ
يذهب باللب   محكم السادر   فى الحُرِّ والعبدِ

فالأبيات تنقسم إلى ثلاثة أشطار كل شطر من تفعيلتين :

مستفعلن فاعل ، وبعض الأشطار جاءت مستعلن فعْلان . وقد التزم الشاعر بهذا النظام فى كل أبيات الموشحة التى بلغت سبعاً وثلاثين بيتاً جاءت فى مطلع واحد وسبعة

أقفال كل منها فى بيتين ثم فى سبعة أغصان كل غصن من ثلاثة أبيات ، والأشطار من منهوك البسيط .

* * *

وقد يعمد الشاعر إلى تكرار الكلمة التى يأتى بها فى شطرة أو نهاية لشطرة وتكون الكلمتان مختلفتين فى المعنى متفقتين فى اللفظ .

ومن ذلك ما قاله ظافر الحداد فى إحدى الموشحات(٤٣) :

ثـــغـــر لاحْ	يستـأثـر الأرواحْ
لما فـــــاحْ	ما الخمر ما التفاحْ ؟
ألجـانـى	ذا الـتـائـه الجانى
أنســــانـى	نـظـره إنسـانى
أفـــنـــانى	طير يـأفـنـانى
أحـــيـــانى	فى بـعض أحيـانى
لما صـــــاحْ	مـاخـلـتـه ياصاحْ
لـلأرواحْ	ذا نشوةٍ من راحْ
قـلـبـى مـالْ	فـيـه إلى الآمـالْ
مـالـى حـالْ	يـاقوم لما حـالْ
لـولا الـخـالْ	مـاكـنت إلاَّ خالْ
لـمـا غـالْ	قلبـى فصبرى غالْ
ذا الـمـزاحْ	عـاتـبـتـه ما زاحْ
والإصـلاحْ	أن أتـرك الإصلاحْ

فهو نوع من التجنيس الصوتى ـ ويسميه ابن رشيق الترديد .

والأقفال تتكون من شطرين كل شطر ينقسم قسمين ، وتتحد القافية فى الأقسام جميعها فى كل الأقفال .

ووزن أقسام الأقفال كما يلى :

مفعولانْ .. مستفعلن فَعْلانْ .. مفعولانْ .. مستفعلن فَعْلان

أما أبيات الأغصان فوزنها فى الغصن الأول :

مفعولن .. مستفعلن .. فعلن .

أما أبيات الغصن الثانى فوزن كل بيت :

مفعولان .. مستفعلن .. فعْلان .

والكلمة التى تأتى فى القسم الأول .. تتكرر فى آخر القسم الثانى .

وقد يعكس الشاعر النمط فيأتى بالقسم الأكبر فى الشطر الأول والقسم الأصغر فى الشطر الثانى .

ومن ذلك قول ظافر الحداد أيضاً موشحة أخرى(٤٤) :

يا لاحِ فى سمرِ كالسمر
مهلاً فإنَّ صبرى كالصبر
لم تغمض مذجفانى أجفانى
وصار دمعى شانى فى شانى
والحب مذبلانى أبلانى
يا صاح كم أسرى مع أسرى
اعذر فوجه عذرى مع عذرى
أودُّ لك خفضاً لا خفضاً
ها قد رجعت أرضى كى ترضى
دينى لعل يقضى أن يقضى

فالشطرات الأولى : من الأغصان تتكون من تفعيلتين هى :

« مستفعلن فعولن » .

والشطرات الثانية من تفعيلة واحدة « مستفعل » .

والكلمة التى ترد فى نهاية الشطرة الأولى تتكرر هى نفسها أو حروفها فى الشطرة الثانية .

* * *

ومن هذا النمط ما تبدو فيه الشطرة الثانية كأنها الصدى أو نوع من الترديد .

ومن ذلك موشحة ابن زهر الإشبيلى التى يقول فيها(٤٥) :

قلبى من الحب غير صاحِ   صاحِ
وإن لحانى على الملاح   لاحِ
وإنّما بغية اقتراحى   راحى
وإن درى قصتى وشانى   شانى

* * *

ولى من الحب قد تسلسلْ   سَـــلْ سَـــلْ
فى صورة الدمع بعدما   انهل منهـــل
والعود عندى لمن تأولْ   أولْ
والحسن فيه على المثانى   ثانى

* * *

يا أم سعد باسم السعودِ   عودى
وبعد حين من الهجودِ   جودى
على مليك تحت البنودِ   نودى
فقال إنى بمن دعانى   عانى

* * *

وناظرى ناضر المحيا   حيا
أراك من قوله إليا   ليا

فسأنشدته لمن تهيا هيا
واحد هو يا أمى من جيرانى رالى

* * *

وناطق بالذى كفاها فاها
وبعد ماراغباً أتاها تاها
وبالجمال الذى سباها باهى
قالت على الحسن من سبانى بالى

* * *

فالموشحة تسير على نمط واحد ولا ترتبط بالاطار التقليدى للموشحة فكل مقطوعة لها قافية مستقلة تتكرر فى كل بيت مرتين ووزن كل بيت مستفعلاتن مستفعلاتن ـ فعْلن أو مستفعلن فاعلن متفعِلْ ـ فعلن .

والقسم الثانى من كل شطر أو بيت هو تكرار لبعض حروف الكلمة الأخيرة للقسم الأول ، فهو يشبه صدى الكلمة حين ترتد إلى قائلها حيث لا يسمع إلا هذا الجزء الأخير ، وهو نمط مبتكر للموسيقى الشعرية يصلح للغناء والتطريب . وقد قدم ابن زهر موشحه أخرى مثلها تسير على نفس النحو ، كما قلد بعض الشعراء هذا الموشح كما فعل الصلاح الصفدى .

* * *

وقدم صفى الدين الحلى « الموشح المضمن » « وهو من مخترعاته التى لم يسبقه إليها أحد ، والأبيات المضمنة منسوبة إلى أبى نواس » .

يقول فيه(٤٦) :

وحق الهوى ماحلت يوماً عن الهوى ولكن نجمى فى المحبة قد هوى
ومن كنت أرجو وصله قتلنى نوى وأضنى فؤادى بالقطيعة والنوى
لـيس فى الهوى عـجب إذ أصـابـنى النـصب

«حــــامـــــل الهوى تـــعب يســـتــفـــزه الـــطـــرب»

***

أخو الحب لاينفك صباً متيماً غريق دموع قلبه يشتكى الظَّما
لفرط البكا قد صار جلداً وأعظماً فلا عجب إن يمتزج الدمع بالدما
الـــغـــرام أنحلـــه إذ أصـــاب مـــقـــتـــلـــه
«إن بـــكى يحق لـــه لـــيس مـــا بـــه لـــعب»

فالبيت الأخير فى كل غصن من شعر أبى نواس من بائيته من بحر المقتضب .

وقد استمر تيار الموشحات حتى هذا العصر ، ومن موشحات القرن الثالث عشر الهجرى موشحه عبدالله العمرى التى يقول فيها(٤٧) :

أيها الساق تـنـيـه إن نجم الأفق طاحْ
وظلام الـلـيـل أدبر وضياء الفجر لاحْ
ونسيم الجو نسم حينما ضاء الصباحْ
فـأدرْ كأس الحميا واسقنى ياصاح راحْ
وامزج الخمر بريق من ثـنـاياك الملاحْ

***

طاب شرب الراح صرفاً إذ دنا وقت السحرْ
من يدى ظبى غرير وجهه يحكى القمرْ
فهى ياقوت مذاب بـكـؤوس من دررْ
فاجْلُها بكرًا عروسًا بـــغـــدوٍ ورواحْ
واغتنم صفوَ زمانٍ باغتباقٍ واصطباحْ

***

يا خليلى خل عنى أَرتشف برد الشرابْ
وأنلنى رشف شهدٍ من ثناياك العذابْ

وأرحنى يـــانـــديمى من سلام وعتـابْ
لاتـــلـومن محبًّـــا أن بسر الحب باحْ
طاب لى خلع عذارى بحبيب ذى وشـاحْ

* * *

وتمضى الموشحة على هذا النحو ، وهى طويلة تبلغ أربعة عشر قفلاً وأربعة عشر غصناً ، وهى من مجزوء الرمل .

وقد كشفت الموشحات عن إمكانية هائله للإطار الموسيقى للشعر العربى ، وهى إمكانات تعطى للشاعر فرصه التجديد والتنويع .

وقد ظلت الموشحة تتصدر قصائد الشعر فى ميدان الغناء ، ومازال حتى عصرنا بعض الشعراء الوشاحين الذين يبدعون فى هذا الميدان .

ثانياً : التجديد فى عمود الشعر « حديثاً »

قام بعض الشعراء بتجارب تشكيلية للقصيدة العربية وقد كان التجديد فى القافية أهم هذه المحاولات .

وقد مر بنا ضرب من التجديد فى القافية ، بل وفى الإطار التقليدى للقصيدة العربية كما رأينا فى الموشحات ، وفما سبقها من محاولات كالمسمط ، والمزدوج ، والمثلثة والمربعة ، والمخمس ، والدوبيت ، والبند ، والرجز المستدير .

ولاشك أن هذا المحاولات كانت هى الركيزة الأساسية للتجديد عند الشعراء العرب ، وإن تأثر بعضهم بالشعر الأوربى ، لكن هذا التأثر كان محدوداً فى إطار ضرورة التنويع فقط ، فلم ينقل هؤلاء إيقاعاً أوربياً ، أو بحراً من بحور الشعر الأوربى ، وإنما هم تأثروا به فقط ، ورأوا ضرورة أن يتحرر الشعر العربى من وحدة القافية ، ثم نظروا إلى التجارب القديمة فقلدوها ، وقد نجحوا فى ذلك إلى حد كبير ، فلكل لغة قوانينها الخاصة التى تحكمها .

يقول العقاد : «كانت أوزان الشعر فى الجاهلية قليلة البحور وكانت القصيدة الواحدة قليلة الأبيات » .

ثم تعددت البحور ومجزوءاتها وتضاعف عدد الأبيات فى القصيدة الواحدة ، وطرأ التنوع على القافية فى الرجز ثم فى التسميط والتوشيح ثم انتهينا إلى الشعر مرسلاً أو مطلقاً » على الطريقة الأوربية .

ومما جاء مرسلاً من الشعر وهو الذى التزم فيها الشاعر بالوزن دون القافية ما قاله عبدالرحمن شكرى ومنه(٤٨) :

خليلى والإخاء إلى صفاء إذا لم يَغْذُهُ الشوقُ الصحيحُ
يقولون الصحاب ثمار صدق وقد نبلو المرارة فى الثمار
شكوت إلى الزمان بنى إخائى فجاء بك الزمان كما أريد

ولاشك أن اختلاف نوع القافية ووحدة الروى أفقد الأبيات تماسكها .

وقد كان الرعيل الأول من الشعراء والنقاد حذرين فى محاولاتهم التجديدية خوف أن تنقلب الحرية فى الإبداع إلى فوضى ، فنجد جميل صدقى الزهاوى الذى جرب النظم بغير قافية يقول : « ولا أرى مانعاً من تغيير القافية بعد كل بضعة أبيات من القصيدة عند الانتقال من فصل إلى آخر ، كما فعلت فى عده قصائد ، لا دفعاً للملل السامع من سماع القافية فى كل بيت ، كما يدعى بعضهم فتلك حجة من يعجز عن إجادتها وإلا لملّ الناظر وجوه الناس لوجود إلف بارز فى وسط كل وجه ، بل إراحة للشاعر من كد الذهن لوجدانها ، فإن الإتيان بها متمكنه ليس فى قدرة كل شاعر »(٤٩) .

ويقول العقاد موضحاً رأيه فى حركة التجديد فى الشعر « والذى نعتقده أو نشعر به . أن تنويع القوافى للشعر العربى خير من إرساله بغير قافية وأنه يقبل التنويع فى أوزان المصاريع والمقطوعات على أسلوب الموشحات ، فيتسع للمعانى المختلفة والموضوعات المطولة ولاينفصل عن الموسيقية التى نشأ فيها ودرج عليها »(٥٠) .

ولا شك أن هذا الرأى كان هو الحل الذى يراه أكثر النقاد والشعراء سبيلاً للخروج بالشعر العربى من التيار الذى يرى تحريره من الوزن والقافية .

وقد اتبع الشعراء فى عصر النهضة الأسلوب الذى اتبعه شعراء العصور المتأخرة حيث كانوا يتناولون القصائد المشهورة فيخمسونها . ومن الذين سبقوا إلى ذلك صفى الدين الحلى فى تخميسه للاميه السموءل كما قلمنا .

وقد نهج رفاعة الطهطاوى هذا النهج فخمس قصيدة البرعى فى مدح الرسول والتى يقول فى مطلعها(٥١) :

خل الغرام لصب دمعه دمه   حيران توجده الذكرى وتعدمه
فاقنع له بعلاقات علقن به   لو اطلعت عليها كنت ترحمه

يقول رفاعة الطهطاوى فى تخميسه لهذه القصيدة(٥٢) :

تبدى الغرام وأهل العشق تكتمه   وتدعيه جدالاً من يسلمه
ما هكذا الحب يا من ليس يفهمه   «خل الغرام لصب دمعه دمه
حيران توجده الذكرى وتعدمه»

دع قلبه فى اشتغال من تقلبه   ولبه فى اشتعال من تلهبه
واصنع جميل فعال فى تجنبه   واقنع له بعلاقات علقن به
لو اطلعت عليه كنت ترحمه

فؤاده فى الحمى مسعى جآذره   وفى نجوم السما مرعى نواظره
فيا عذولاً سعى فى لوم عاذره   عذلته حين لم تنظر بناظره
ولا علمت الذى فى الحب يعلمه

وتسير القصيدة المخمسة على هذا النمط ، وقد جاء الشاعر ببيت كامل ثم شطر يتحد مع الشطرين الأولين فى القافيه ، ثم جاء بالشطر الأول من المطلع المصرع ليكون الشطر الثانى فى البيت الثانى أما الشطر الثانى فإنه يأتى منفرداً بعد البيتين الكاملين أو بعد الأشطار الأربعة .

أما فيما عدا المطلع فإن الشاعر يأتى ببيتين على نفس قافية الشطر الأول للبيت التالى على الترتيب ، ثم يختم البيتين بالشطر الثانى الذى يشبه القفل فى الموشحة ، فكل بيت من القصيدة يمثل الشطر الرابع والخامس من المخمسة .

وقد كتب رفاعة الطهطاوى عدة قصائد نوع فيها من قوافيها.ومن ذلك أرجوزته فى مدح سعيد التى جاء فيها(٥٣) :

هل بلغ اسكندرَ أن مصرا　　ترجف ملك قيصر وكسرا
كم قلب جيش أورثته كسرا　　وقل أن يجبر بعد الكسرِ

قلب يقابل الوفا بالجبرِ

هل بلغ الماضين أن النيلا　　يخص بالثناء إسماعيلا
عموم نفعه غدا جزيلا　　كل لياليه ليالى القدرِ

وليلةٌ خير من ألف شهرِ

وله قصيدة كتبها لتغنى بمناسبة تأسيس مجلس للشورى وهى من مجزوء الكامل يقول فيها(٥٤) :

(دور)

ياحسن عيدٍ وافتتاحْ　　شورى بها الإصلاح لاحْ
عنوان أنواع الفلاحْ　　فى مصر صار مخلدا

(مذهب)

بأبى الفدا شمس الهدى　　كنزا العطا بحر الندا
الدهر جاد وأسعدا　　وأعزّ مصر وأيدا

(دور)

فالسعد يهتف لاعجب　　تنظيم شورى فى رجب
عن مصر ماكان احتجب　　فى شهره السامى بدا

(دور)

قـــمـــر أنـار بمصـره وسمت طلائـع نصره
وزهت مطالع عصره ببديع ما قد جدَّدا

ولا شك أن رفاعة الطهطاوى كان رائداً من رواد التجديد فى الشعر العربى ، فقد تغنى طلاب المدارس بأناشيده التى كتبها لهم ، ولاشك أنه من بين هؤلاء الطلاب شعراء تخرجوا فى هذه المدارس ، وفى وعيهم صورة لذلك التغيير والتنويع فى القوافى

ومن تلك المحاولات التى وردت بعد ذلك من تنويع للقافية قصيدة الشاعر أحمد محرم « دنيا الفنون التى يقول فيها »(٥٥) :

يا هموم العيش إن حانت وفاتى فـدعـينى واقـنعى بـالـذكـريـاتِ
اذكــرينى صـابـراً جـبم الأنـاةِ أتـغنى فـرحـاً فى الـنـائـبـاتِ
من رآنى قال خمرى الصفاتِ عبق الروحات طلق الغدواتِ
نشوات تـــرتوى من نشواتِ هـكـذا العيش ولذَّات الحياةِ

* * *

كـل يوم أنـا يـادنيا الغباء مـنك هـم مستـمـر وعـنـاء
لوعـــــة المحزون داء أى داء آه يـادنـيا أمالى من شقائى
نـظـر الأسى فـألْـقِى بـالـدواء ورمى بـاليـأس فى وجه الرجاء
آه مــــاأكثر أنـواع الـــبلاء آه لوغودرت فى وادى الخفاء

* * *

ألهذا جئ بى من مـــــأمنى لـيـــتنى لم أغترب عـن وطنى
عـجـل الحادى غـداة الـظعن فـهى حيرى فى نـواحى الـبدن
أســـأل الـــركب ألما تـــرنى أتـلـوى كـالجريح الـمـثـخن
ويح نفسى مـن عوادى الزمن ويـح نـفسى لـيـتنى لم أكـن

* * *

قلت للحادى وقد طال السفرْ وتمادى الهم واشتد الضجرْ
أيها الدائب أين المستقرْ أجزافاً مثلما ترمى الذكرْ
نحن نرمى زُمراً بعد زُمرْ لا ولا من أبدع دستور القدرْ
ماطغى العقل ولازاغ البصر إنما نمضى على هذا الأثرْ

والقصيدة تذكرنا بالموشحة ، فهناك القافية الداخلية التى يلتزم بها الشاعر فى كل المقطوعات فهى أشبه بأغصان موشحة من تلك الموشحات التى عرضناها والتى تتساوى فيها الأقفال والأغصان .

فوزن الأبيات واحد وهو من مشطور الرمل ، أو من مصرعه : وهو :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أما فى المقطوعة الثانية فإن الضرب والعروض فعلن ، وأما المقطوعة الأخيرة فإن الضرب فيها فاعلن والعروض فاعلن أيضاً .

وهذا يكشف عن إمكانات بحر الرمل التى بدأ الشعراء يتنبهون إليها .

ومن هذا النمط الذى يتكون من فقرات لكل فقرة قافيتان : داخلية وأخرى أساسية ، قصيدة قلب راقصة للشاعر إبراهيم ناجى ومنها قوله[٥٦] :

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقاً فى الفكر والسأمِ
فمضيتُ لاأدرى إلى أينا ومشيت حيث تجرنى قدمى

* * *

فرأيت فيما أبصرت عينى ملهى أعد ليبهج الناسا
يجلون فيه فرائد الحسن ويباع فيه اللهو أجناسا

* * *

بغرائب الألوان مزدهرٌ وتراه بالأضواء مغمورا

فـقصــدتــه عَـجِلاً ولى بصـرٌ   شـبـه الـفـراشة يعشق النورا

* * *

فالشاعر يلتزم فى كل فقره بقافية داخلية ، إلى جانب القافية الأساسية فى كل بيتين ، والقصيدة من بحر الكامل ووزنها :

متـفـاعـلن متفاعلن فعلن   مستفاعلن مستفاعلن فعلن

ولم يلتزم الشاعر بعروض واحدة وضرب واحد فى الأبيات ، فنجدهما على وزن فاعل . ونجدهما على وزن فعلن : ثلاث متحركات وساكن .

* * *

ومن تلك التقنيات التى يعتمد فيها الشاعر على التنويع المبتكر قصيدة ميخائيل نعيمة (أخى ...) والتى يقول فيها(٥٧) :

أخى : إن ضج بعد الحرب غربى بأعمالهْ
وقدس ذكر من ماتوا ، وعظم بطش أبطالهْ
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركعْ صامتاً مثلى بقلب خاشع دامى
لنبكى حظ موتانا

أخى إن عاد بعد الحرب جندى لأوطانهْ
وألقى جسمه المنهوك فى أحضان خلانهْ
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحباً نناجيهم
سوى أشباح موتانا

أخى إن عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرعْ
ويبنى بعد طول الدهر كوخاً هدّه المدفعْ

فقد جفت سواقينا وهد الذل مأونا
ولم يترك لنا الأعداء فى أراضينا
سوى أجياف موتانا

أخى ، قد تم ما لو لم نشأه نحن ما تمّا
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عمّا
فلا تندب فأذن الغير لا تصغى لشكوانا
بل اتبعنى لتحفر خندقاً بالرفش والمعول
نوارى فيه موتانا

أكثر أبيات القصيدة من الهزج ، وقليلها من مجزوء الوافر وهما بحران متشابهان ، وهى تتكون من أبيات مدورة غير مقسمة إلى شطرين ، وكل فقرة تتكون من أربعة أبيات تنتهى بشطر ، والتفعيلة الأساسية « مفاعيلن » تتكرر فى البيت أربع مرات وفى الشطر مرتين ، وقليل ما تكون مفاعلتن .

وللبيتين الأولين من الفقرة قافية واحدة ثم يأتى البيت الثالث والشطر بقافية واحدة ، ثم يأتى البيت الرابع بقافية مغايرة ويتكرر هذا النظام فى أبيات القصيدة كلها حيث تتكرر قافية الثالث والشطر فى كل الفقرات .

* * *

ومن تلك الأنماط التشكيلية قصيدة « انتظار » لحسن عبدالله قرشى ، التى يقول فيها[٥٨] :

مرحى ! أتلك خطاك ياسمراء تدلف فى الطريقْ !
وأنا هنا فى الشرفة الخضراء موصول الخفوقْ

* * *

مرحى ! أذاك عبيرك النشوان فى رئتى يموجْ ؟
ويكاد يفعم بالمنى خلدى فأستنشى الأريجْ !

أو تلك طلعتك الوضيئة ـ كالحقيقة ـ تبسمُ ؟
ولها بأحلامى يشع سناً ووحى مبهمُ

* * *

المخدع المسحور رفرف فى ثناياه العبيرْ
وفؤاد شاعرك الخفى يكاد للقيا يطيرْ

والقصيدة تبلغ ستا وعشرين بيتا تسير على هذا النمط كل بيتين يتحدان فى القافية .

والقصيدة كلها من بحر الكامل المجزوء والأبيات عبارة عن شطرات كل شطر أو سطر من أربعة تفعيلات. ووزن الشطر : متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن .

وقد يأتى الضرب متفاعلانْ ، يساعد على ذلك تنوع القافية نوعاً ورويا وقد جاءت الأبيات مدورة ولم يهتم بتقسيمها إلى شطرين فهى بمثابة تمهيد للسَّطر الشعرى الذى أصبح أساساً للشعر الحر .

* * *

ومن التجارب التى تتراكب فيها الوحدة والتنوع قصيدة « بين الله والإنسان » للشاعر محمود حسن إسماعيل والتى يقول فيها(٥٩) :

إن كنت لاتعرف سرَّ دمعةٍ يذرفها الفقيرْ
يسقى بها خريفه العطشان فى لُهاثِه المريرْ
فيزرع الوهم على جُفونه بستانهُ النضيرْ
ثماره دانية القطافْ
ظلاله وارفة الضفافْ

لكنها لا شىء حين ينحنى ويبسط اليَمينْ
حزينة ، مسكينة ، مقهورة الدعاء والأنينْ
تقول من حسرتها ربَّاهْ
يامسرعًا فى خطوه للهْ

خفقة قلب تنفذ الحياةْ
وتخدع المحروم عن أساهْ

أن كنت لاتبصر هذا السر فى خشوعك القريرْ
فأى شيء نحوه سبَّابَة كذَّابةٌ تشيرْ؟!
إن كنت لاتسمع سر آهةٍ على فم اليتيمْ
تسمعها! لكنها تمرق من ربائك الرخيمْ
أنشودة من وَتَرٍ عاثتْ عليه رعشَةُ النَّسيمْ
بعزفها تلفَّت سجينْ
من نظرةٍ شلَّتْ على الجبينْ
يغتالها الملال والحيرة والتوجع الدفينْ
ويشتكى إباؤها الشقى من سخرية العيونْ

يصبح من أغلاله ربَّاهْ
يا مسرعًا فى خطوه للهْ
خفقة قلب تنقذ الحياةْ
قبل اتجاه الخطو للصلاةْ

* * *

تتكون الأشطار الطويلة من خمسة تفعيلات هى «مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلْ».

وتتكون الأشطار الصغرى من «مستفعلن مستفعلن مستفعلْ»، وتسير القوافى بنظام شبه تلقائى فالفقرة الأولى من ثلاثة أشطار متحدة القافية: (ير ير ير) والثانية من شطرين صغيرين وقافيتها (اف. اف).

والفقرة الثالثة من شطرين كبيرين قافيتهما (ين ين).

والمقطوعة الرابعة من أربعة أشطر قافيتها (اه، اه، اه، اه).

والمقطوعة الخامسة من خمسة أشطار كبرى تتحد الشطرات الأولى فى القافية (ير — ير) والثلاثة أشطر التالية تتحد أيضاً فى القافية (يم — يم — يم) ثم تأتى الفقرة التالية من شطرين قصيرين قافيتها (ين — ين) ، ويليهما شطران طويلان بنفس القافية ، ثم يلى ذلك أربعة أشطار قصيرة تنتهى بنفس القافية التى أنتهت بها الفقرة الرابعة ، بل إن الشاعر يكرر بعض أشطار تلك الفقرة .

* * *

ومن هذه التقنيات التى قدمها الشاعر محمود حسن إسماعيل قصيدته « قديس السلام » التى رثى فيها غاندى بعد اغتياله والتى يقول فيها[٦٠] :

أيـــهـــا الـــقـــاتـــل غـــفـــران الحيـــاةْ
وهـو لله قـــد امـــتـــدت يـــداه
جـــاء يـــسعى خـــاشـــعـــاً نحو الصلاة
تـوبـــــة تـــســـعى لصـــدر المذنبِ
وإذا صـوتٌ من الـــغـــدر أثـــيـــمْ
لـــطـــمت أضـواءهـــا مـــنـــه الـــنـجـومْ
وعـوت شـــمس البرارى والـــتـــخـومْ
أجـــهـشـت لـــلـــعـــابـــر المقـــتـــربِ

والقصيدة تسير على هذا النمط ووزن الشطرات الثلاث المتحدة فى القافية « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ » .

ووزن الشطرة التى جاءت قافيتها مغايرة للشطرات الثلاث واتحدت فما بينها : « فاعلاتن فاعلاتن فاعلن » وهذه الشطرة تشبه القفل فى الموشحة .

* * *

ولو تأملنا هذه النماذج وغيرها من النماذج الشعرية التى تنتمى للمدرسة الجديدة

التى تؤمن بأن التجديد يجب أن يتم فى إطار الالتزام بالوزن والقافية ـ لوجدنا أن الموشحات كانت هى المصدر الأساسى لهذا التجديد .

وكان شعراء المهاجر من أكثر الشعراء تجديداً فى إطار الوزن والقافية .

يقول الأستاذ أنس داود فى دراسته لشعر المهجر « ومع هذه الحرية فى تنويع القافية وتوزيع التفاعيل ، وهى حرية تخضع لنظام ملحوظ يلتزمه الشاعر ـ فإننا نجد أنهم يتحركون داخل إطار التنويعات التى لجأ إليها الوشاحون .

أى أنهم يتحركون داخل النظام المتوارث لموسيقى الشعر العربى .. فهذا التجديد نوع من الاجتهاد فى ظل القواعد والأصول العامة المتوارثة ، بل هو اجتهاد مسبوق إليه من شعراء الموشحات (٦١) :

فقد ارتبط شعراء النهضة وبخاصة شعراء المهجر بالنماذج الشعرية للموشحات وانطلقوا يجددون مستلهمين الخطوط العامة لها .

يقول جبران فى مقدمة ديوانه « الأجنحة المنكسرة » : سرت نحو المعبد واعدًا نفسى بلقاء سلمى كرامه ، حاملاً بيدى كتاباً صغيرًا من الموشحات الأندلسية التى كانت فى ذاك العهد ولم تزل إلى الآن تستميل نفسى »(٦٢) .

* * *

وهذه قصيدة « البلاد المحجوبة » لجبران وفيها شبه بالموشحة من حيث التشكيل ، يقول جبران :

هو ذا الفجر فقومى ننصرفْ عن ديار مالنا فيها صديقْ
ما عسى يرجو نبات يختلفْ زهره عن كل ورد وشقيقْ
وجديد القلب أنَّى يأتلفْ مع قلوب كل مافيها عتيقْ
هو ذا الصبح ينادى فاسمعى وهلمى نقتفى خطواتهِ
قد كفانا من مساء يدعى أن نور الصبح من آياتهِ

* * *

قد أفنا العمر فى وادٍ تسيرْ بين ضلعيه خيالات الهمومْ
وشهدنا اليأس أسراباً تطيرْ فوق متنيه كعقبان وبومْ
وشربنا السقم من ماء الغديرْ وأكلنا السم من فج الكرومْ
ولبسنا الصبر ثوباً فالتهبْ فغدونا نتردى بالرمادْ
وافترشناه وساداً فانقلبْ عندما نمنا هشيماً وقتادْ

* * *

يا بلادًا حجبتْ منذ الأزلْ كيف نرجوك ومن أين السبيلْ
أى قفر دونها أى جبلْ سورها العالى ومن منا الدليلْ
أسراب أنت أم أنت الأملْ فى نفوسٍ تتمنى المستحيلْ
أمنام يتهادى فى القلوبْ فإذا ما استيقظت ولى المنامْ
أم غيوم طفن فى شمس الغروبْ قبل أن يغرقن فى بحر الظلامْ

* * *

يا بلاد الفكر يا مهد الألى عبدوا الحق وصلوا للجمالْ
ما طلبناك بركب أو على متن سفن أو بخيل ورحالْ
لست فى الشرق ولا الغرب ولا فى جنوب الأرض أو نحو الشمالْ
لست فى الجو ولا تحت البحارْ لست فى السهل ولا الوعر الحرجْ
أنت فى الأرواح أنوار ونارْ أنت فى صدرى فؤاد يختلجْ

* * *

القصيدة من بحر الرمل ووزن أبياتها :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وقد نوع الشاعر فى القافية حيث جاءت كل فقرة مكونة من ثلاثة أبيات لها قافية واحدة ، أساسية وداخلية تختلف عنها .

يلى ذلك بيتان لها قافية مختلفة عن الأبيات الثلاثة الأولى وقافية داخلية مختلفة عن

القافية الداخلية للأبيات السابقة وكل فقرة مستقلة عن غيرها بالنسبة للقوافى ، فليس هناك ما يشبه الأقفال التى تتحد قوافيها فى كل القصيدة بعد الأغصان ، وإن كان البيتان التاليان للأبيات الثلاثة فى كل فقرة يشبهان القفل من حيث تميزهما فى القافية عن الأبيات السابقة لها .

* * *

ومن تلك القصائد التى تشبه هذه القصيدة من ناحية والموشحة من ناحية أخرى ، قصيدة أغانى التائه لأبى القاسم الشابى التى يقول فيها(٦٣) :

كان فى قلبى فجر ونجومْ   وبحار لا تغشيها الغيومْ
وأناشيد وأطيار تحومْ   وربيع، مشرق حلو جميلْ
كان فى قلبى صباح ، وإياه   وابتسامات ، ولكن وأساه
آه ما أهولَ إعصار الحياه   آه ما أشق قلوب الناس آه

كان فى قلبى فجر ونجوم
فإذا الكل ظلام وسديم
كان فى قلبى فضاء ونجوم

يابنى أمى ترى أين الصباحْ   قد تقضى العمر والفجر بعيدْ
وطغى الوادى بمشبوب النواحْ   وانقضت أنشودة الفصل السعيدْ
أين نايىْ هل ترامته الرياحْ   أين غابى أين محراب السجودْ
خبروا قلبى ــ فما أقسى الجراح   كيف طارت نشوة العيش الحميدْ

يابنى أمى ترى أين الصباحْ
أوراء البحر أم خلف الوجودْ
يابنى أمى ترى أين الصباحْ

ليت شعرى هل ستسلينى الغداةْ   وتعزينى عن الأمس الفقيدْ
وتريني أن أفراح الحياة   زُمَرٌ تمضى ، وأفواجٌ تعودْ

فــإذا قــلبي صــيــاح ، وإيــاه وإذا أحلامي الأولى ورودْ
وإذا الشحرور حلو النغماتْ وإذا الـغـاب ضـيـاءٌ ونشـيـدْ

ليت شعرى هل ستسليني الغداهْ
أم ستنسانـى وتبقيـنى وحــيدْ
ليت شعرى هـل تعزيني الغداه ؟

فالقصيدة قريبة الشبة بالموشحة ، وقد قسمها الشاعر إلى مقاطع يتكون الواحد من أربعة أبيات تامة يليها مقطع من ثلاث شطرات الأولى والثالثة هى نفس الشطرة الأولى من البيت الأول بينهما شطر آخر يتفق معهما فى القافية ، أما بالنسبة للأبيات الأربعة فإن كل بيتين مكونان من أربعة أشطار متحدة القافية .

والملاحظ أن هذا التنويع فى القوافى ، وفى نظام الأبيات ، يعطى القصيدة إيقاعاً متميزاً ، يجعل إطارها المعنوى متميزاً .

ولا شك أن هذا التنويع يجعل التجربة تتميز عنها فى القصيدة ذات القافية الواحدة ، والتميز عير الامتياز ، فلكل إطار طابعه ، والشاعر المجيد يختار الإطار الذى يتوافق مع إمكاناته وتجربته . وإطار الموشحة يتفق والغرض الذى كتبت له بعض الموشحات . وإذا كان إطار القصيدة ذات القافية الواحدة ، أو القوافى المتنوعة يجب أن يتوافق والموضوع والغرض والتجربة ، فإنه أيضاً يعطى هذه المحاور الثلاثة صبغة خاصة . وبناء على ذلك فإن أى إطار جديد لا يبرر دعوى إلغاء إطار آخر أو التقليل من شأنه ، لأن كل تشكيل يعطى التجربة تميزاً وخصوصية ، ونحن نستمتع بالقصيدة العمودية ذات القافية الواحدة أو ذات القوافى المتنوعة ، وبالمخمسات والموشحات وغيرها ، كما نستمتع بالقصيدة من الشعر الحر .

وإذا كانت قصيدة الشعر الحر تعطى النفس نوعاً من التلقائية ، فإن القصائد ذات الشكل المنتظم تؤطر التجربة وتضبط المشاعر وتخلصها من التداعى ، وتجعل المتلقى يعيش تجربة متميزة عن تلك التى يعيشها مع تجربته فى قصيدة من الشعر الحر .

ثالثاً : موسيقى الشعر الحر :

أطلق كثير من الدارسين مصطلح لشعر الحر على الشعر الذى لا يلتزم بالنظام التقليدى للقصيدة العربية ، سواء أكان هذا الشعر ملتزماً بوزن أم غير ملتزم ، وسواء أكان له قافية أم لم يكن . بمعنى أن هناك إطاراً جديداً للقصيدة العربية يتجاوز فى شكله الإطار القديم الذى رأيناه فى الأشكال الشعرية السابقة .

والقصيدة فى الشعر الحر قصيدة تأتى فيها القافية دونما توقع ، ويمتد السطر الشعرى حسبما يريد له الشاعر . بمعنى أن الشاعر حر فى تنسيق القصيدة من حيث طول البيت أو السطر الشعرى ومن حيث استخدام القافية .

ولا شك أن لكل محاولة جديدة دوافعها ، وتختلف هذه الدوافع حسب الاتجاهات المختلفة . وسوف نعرض لبعض الآراء التى توضح لنا الدوافع التى حدت ببعض الشعراء المعاصرين إلى تغيير النمط التقليدى للقصيدة العربية . يقول أستاذنا الدكتور عزالدين إسماعيل ـ وهو من المؤمنين بضرورة تطوير موسيقى الشعر العربى : « برزت أهم صعوبة أمام الشعر المعاصر فى محاولته لتشكيل القصيدة ، كيف يجعل القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة ، دون أن يلغى الوزن المألوف والقافية ، وقد كان الحل الوحيد لهذا الإشكال هو تحطيم الوحدة الموسيقية (العروضية) للبيت ، تلك الوحدة التى كانت تفرض على النفس حركة فى اتجاه محدد معين ، لم تكن فى أغلب الأحيان هى الحركة الأصيلة التى تموج بها النفس .

وقد نتج ذلك أن صار الشاعر يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحركة التى تموج بها نفسه . وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهى متماوجة وممتدة . وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها . وفى كلتا الحالين ما يزال الكلام يحمل الخاصة المميزة لتشكيل اللغة تشكيلاً شعرياً خاضعاً للتنسيق الجزئى للحركات والسكنات ، والمتمثل فى التفعيلة . أما عدد التفعيلات فى كل سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام ثابت .

وبهذا أصبحت موسيقى الشعر توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقى لتهز أعماقه فى هدوء ورفق »[٦٤] .

والأساس الذى قام عليه الشعر العربى باق ، ألا وهو الوزن والقافية « فالشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية ، ولكنه أباح لنفسه ـ وهذا حق لا مماراة فيه ـ أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليهما لكى يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه »[٦٥] .

ولا شك أن النظام الذى يعتمد على نظام سابق إنما يستمد أهم عناصر بقائه منه ويصبح امتداداً له . ومن هذا المنطلق يرى الدكتور عزالدين إسماعيل أن « نظام التفعيلة هو النظام الذى تفرضه طبيعة هذه اللغة ، ومن ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعاً مادام النظام الأساسى والضرورى قائماً ، وهو نظام التفعيلة »[٦٦] .

وقد تناول مشكلة القافية فقال : «برزت فى الشعر الجديد مشكلة القافية ، ولم يكن الشعر ليستغنى عن القافية ، لكنه يستطيع أن يستغنى عن القافية فى صورتها القديمة ، لكنه يلزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة تلك التى ترتبط بسابقتها أو لاحقتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم فى حروف الروى وبذلك صارت النهاية التى تنتهى عندها الدفعة الموسيقية الجزئية فى السطر الشعرى هى القافية ، من حيث إنها النهاية الوحيدة التى ترتاح إليها النفس فى ذلك الموضع . فالقافية فى صورتها الجديدة كلمة لا يبحث عنها الشاعر فى قائمة من الكلمات التى تنتهى نهاية واحدة ، وإنما هى كلمة ما من بين مفردات اللغة يستدعيها السياق المعنوى والموسيقى للسطر الشعرى ، لأنها هى الكلمة الوحيدة التى تصنع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها»[٦٧] .

والدكتور عزالدين إسماعيل يصف الحالة المثلى التى يجب أن يكون عليها الشعر الجديد ولا شك أن بعض الشعراء المجيدين قد استطاعوا أن يصلوا إلى هذا المستوى وبعضهم قد أخفق وجاء شعرهم صورة غير ناضجة من الشعر القديم .

والحقيقة أن كثيراً من الشعراء النقاد لا يجيزون ترك القافية ، بل إنهم يؤكدون على

حقيقة أنه لا شعر بغير وزن أو قافية ، وإن أباحوا للشاعر أن يختار النسق الذى يتطلبه المقام ويتوافق مع تجربته ، وكلما كان الشاعر أميناً فى تشكيل تجربته كان أقرب إلى الموضوعية وبالتالى فإن الشكل الذى يقدم من خلاله قصيدته يتوافق فيه الشكل مع المحتوى ويصبح هو وقارئه متفقين تقريباً عند إعادة قراءة القصيدة .

تقول الشاعرة نازك الملائكة فى مقال لها بعنوان (سايكولوجية القافية) إن القافية خاصة فى الشعر الحر ، تحديد لنهاية الشطر ، إنها جرس يدق ويخبرنا أن عبارة ، أو مقطعا فى عبارة قد انتهت .

ونحن نعلم أن الشعر الحر لا يحدد طول الشطر ، وإنما يتركه حراً يطول كما يشاء . فتأتى القافية أشبه بفاصلة قوية الشخصية ، تفصل بين السطوح المستوية وتنهيها بحد يشخص كيانها »[٦٨] .

وترى نازك الملائكة « أن القافية تشعر بوجود النظام فى ذهن الشاعر وبتنسيق الفكر لديه ، ووضوح الرؤية ، وقوة التجربة ، كما تشعرنا بأن الشاعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة »[٦٩] .

وترد الشاعرة على من يعتبر القافية قيداً يقص جناح الشاعر ، فتقول :

« الواقع أن الشاعر قد يضيق بقيد القافية ويرغب فى تحطيمه خاصة حين يجد أنه قد أبدع شطراً جميلاً ، ولكن بلا قافية تتصادى مع القافية السابقة ، وإذْ ذاك يحس بالنقمة على القافية كلها وقد يهجرها . ولكن لو تأنى هذا الشاعر واستسلم لانفعالاته الأصيلة وتيار عدم الوعى الصادر عن ذهنه المكهرب ، لوجد أن أسطراً مقفاة تنبع من ذهنه فجأة انبعاثاً سحرياً غامضاً لا سبيل إلى تفسيره .. إن قيد القافية قد أدى إلى ابتكار فذ جديد يسير بالقصيدة فى درب جديد »[٧٠] .

وهذه قضية مهمة ، فقيد الوزن والقافية ، يمكن أن يكون ــ عند الشاعر المجيد ــ منطلقاً لابداع جديد ، والشاعر الفذ يمكن أن يتجاوز القيود وأن يوائم بين الشكل السابق فرضاً وبين تجربته من منطلق وجود اختيارات .

وقد فرق الدكتور عزالدين إسماعيل بين موسيقى الشعر الحر « الجديد وبين موسيقى

الشعر القديم بقوله : « إن الفرق بين الروحين أن موسيقى الشعر الأول « القديم » تتميز بصرامة وحدة وصخب ورتابة ، وهى قبل هذا تكاد لا تتجاوز الأذن ، وكل ما تحققه من أثر فى نفس سامعها أن تجعله يستحضر قالباً معيناً معروفاً ومألوفاً من قبل ، إنها لا تفاجئ المستمع بشىء جديد يهزه من أعماقه هزاً عنيفاً .

ونحن لا نتأثر حينما نجد فى العمل الفنى ما يلفتنا إلى شىء جديد وما يفاجئنا . واعجابنا ليس إلا نتيجة لسلسلة من المفاجآت التى نواجهها فيه ، أما موسيقى الروح الجديد ففيها مرونة وهمس وهدوء وتنوع ، وهى قبل هذا أو بسبب هذا ، تنفذ إلى أعماقنا فتفاجئنا دائماً بما نعده كشفاً روحياً تطمئن له النفس »(٧١) .

والذى أراه أن الشعر القديم قد تتميز بعض قصائده بارتفاع الجرس حين يستخدم الشاعر إيقاعات وكلمات ذات جرس مرتفع . وقد يقتضى الحال هذا الجرس فيصيب الشاعر ، وقد لا يقتضى الحال ذلك فلا يصيب . ولكن أكثر الشعر القديم فيه تلاؤم بين الإيقاع والحال المعبر عنه ، حين تتجاوز القصيدة تأثير بعض الأنماط الحماسية عند تناول بعض الموضوعات الإنسانية وهذا ما يحدث بالنسبة للشعر الحديث ، فما من شاعر أصيل إلا ويستخدم الإيقاع الملائم لتجربته ، إذا لم يقع تحت تأثير نمط يختلف فى إيقاعه مع النمط الذى تقتضيه التجربة المعبر عنها .

وليس كل ما فى الشعر القديم مألوفاً ، وليس كل ما فى الشعر الجديد غير مألوف ، بل ان هناك نمطية جديدة بدأت تنتظم الشعر الحديث . فالصور الحديثة الغريبة لابد أن تستهلك ، ومحاولة الخروج عن المألوف قد تصبح فى حد ذاتها عيباً عندما لا يحدث التوازن المطلوب بين الشكل والمحتوى .

وليست كل موسيقى الشعر الجديد هامسة ، ولا يجب أن تكون موسيقى الشعر كلها هامسة ، ولكن أستاذنا الدكتور يضف النماذج المثلى فى الشعر الجديد ، ويشير إلى النماذج التى لا تتوافق موسيقاها مع موضوعها حين يقتضى الموضوع موسيقى هامسة ، فإذا بالشاعر يقع تحت تأثير نمط حماسى فتأتى موسيقاه صاخبة .

والسمة الغالبة لموسيقى الشعر القديم هى التوقع فى حين يقل هذا التوقع ولا ينعدم

فى الشعر الحر ، فالتدفق ، وتسلسل الإيقاع وهما سمتان يحاول أنصار الشعر الحر أن يفردوا بهما هذا الشعر ـ هاتان الخاصيتان لا تتحققان إلا إذا توفر شرط التوقع ، فقائد السيارة لا يمكن أن يقود قيادة سلسلة إلا إذا توقع سلامة الطريق ومبدع الشعر لابد أن يحقق لقارئه شيئاً من التوقع حتى يحقق لشعره خاصية التدفق وسلاسة الإيقاع .

إن الشاعر فى الشعر الحر يأخذ القارئ ، ويقوده ، وفق تشكيله .

فالقارئ لا يتعرف عليه منذ السطر الأول وان اكتسب إيقاعه ، لكنه يبقى فى حالة ترقب لتغير سيحدث فى القافية ، وقد لا يأخذ فى حسبانه قافية على الإطلاق ، وفى أى من هذه الأحوال فان التدفق والسلاسة قد لا يختلفان فى الشعر التقليدى عن الشعر الحر ، اللهم إذا لم يقدم الشاعر شعراً على الإطلاق .

يقول « س . موريه » فى كتابه حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث : والواقع أننا لا تستطيع أن نلوم أياً من الوزن أو القافية بالنسبة لما هى عليه حال الشعر العربى ، فالشاعر الذكى الموهوب يمكنه أن يكتب فى أى شكل تقوده اليه تجربته الشعرية .

إن الذى يفتقده الشعر العربى هو تسليط الانتباه على عالم الباطن ، بدلاً من التركيز على العالم الخارجى ، والتجارب الروحية الحية ، والقدرة على استخدام الصور والاستعارات ، والثقافة الواسعة والاستخدام السليم للتكنيكات الملائمة ، والقدرة على تطعيم العربية بها .

وهذه الأمور كلها ثانوية إلى جانب عبقرية الشاعر وموهبته ، الشاعر الذى يمتلك القدرة على الإفادة من التجارب السابقة التى مارسها الشعراء الرواد »[٧٢] .

ونحن لا ندعى أن الشعر الحر لم يضف إلى الشعر العربى تجارب تشكيلية وموضوعية جديدة ، وإنما الذى لا نقره هو الادعاء بأن الشعر القديم قد أصبح غير ملائم لتجربة الإنسان المعاصر .

يقول أستاذنا الدكتور عبدالقادر القط إن : « الفن الجديد فى أى عصر من

العصور لا ينبع من عجز أصيل فى الفن الذى سبقه ، وإنما ينبع من مفهوم حضارى جديد للفن ، ومن نظرة جديدة عند الفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية تخالف نظرة الفن السابق الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة »[٧٣] .

ولا يعنى هذا أن الإطار القديم للشعر قد فقد وظيفته بانتهاء هذه الحضارة التى كان يعبر عنها فى الماضى ، فإن كل إطار جيد يمكن أن يعيش ويحيا فى كل وقت لوجود قاسم مشترك بين الحضارات ، ولأن الفن الخالد لا ينتهى بانتهاء حضارته وإنما يبقى ويفرض نفسه ووجوده رغم اختلاف الحضارات والعصور ، وإن الإطار الذى انتظم تجربة الإنسان العربى عبر هذه القرون إطار جيد ومستمر .

ومع ذلك فاننى أرى فى الشعر الجديد نهضة للشعر العربى وإضافة جديدة لأنه يتميز عن القديم لا لأنه يمتاز عليه .

وإذا قلنا إن الشعر القديم يتميز عن الحديث فإن ذلك يتصل فى تقديرى بإطار كل منهما « والإطار من أهم عوامل تنظيم الفعل .. وصلة الإطار بالإبداع صلة قوية ، بمعنى أن الشاعر يلزمه إطار شعرى والقصاص يلزمه إطار اكتسب بكثرة الاطلاع فى ميدان القصة .. ومما لا شك فيه أن الشخص يحمل عدة أطر فى وقت معا ، تبعاً لشتى نواحى التحصيل التى تتعدد بتعدد مظاهر النشاط لدى الفرد .. وكل ما نريد أن نقرره الآن أن عملية الإبداع يوجهها الإطار .

وقد يقال إن فى هذا القول قضاء على جوهر الإبداع من حيث إنه الخلق على غير مثال ، ولكن هذا الاعتراض يحمل بعض الخطأ ، فإن الإطار من حيث هو كل منظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذى أحمله أنا مطابقاً للإطار الذى تحمله أنت مهما حاولنا أن نقرب بين اطلاعتنا الحاضرة ، فإن حاضر الشخصية ليس منفصلاً عن ماضيها إنما هو جزء ذو دلالة فى كل »[٧٤]

يقول الشاعر أدونيس فى تفسيره لحركة الشعر الحر :

« لا نقصد أن نرفض الشكل ، كشكل بل كنماذج مسبقة وأصول تقنية قبلية ، أن يتجرد الشعر من كل قالب مفروض ، وألا يخضع لغير الفن ، إن للشعر الجديد أشكاله

الخاصة ، فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر نظامها ، فشكل القصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر نظامها ، فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية ، وهو واقعيتها الفردية التى لا يمكن تفكيكها قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً . هذه الوحدة العضوية لا تقوم بشكل تجريدى لأننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح القصيدة وهما ، ليس لهيكل القصيدة الجديدة ، واقعية جمالية إلا فى حياة القصيدة ، فى حضورها كوحدة وككل »[٧٥] .

ولو فحصنا هذا الكلام لوجدنا هذه الفروض تنطبق على القصيدة من الشعر العمودى مثلما تنطبق على القصيدة من الشعر الحر . وقول الشاعر : إن الشعر الحر يتجرد من كل قالب مفروض وهم لأن لكل قصيدة نمطاً يتشكل مع تشكلها سواء فى العمودى من الشعر أو الحر ، وقوله إن الشاعر لا يخضع لغير الفن وهم وباطل ، لأن الشاعر فى الشعر الحر لو كان لا يخضع إلا للفن لجاءت قصيدته كاملة التكوين كلاسيكية . أى عمودية ومع ذلك فالفن يتشكل موضوعياً استجابة لدواعى ذاتية وواقعية ولغوية فى الشعر الحر أكثر من الشعر العمودى مع اعترافنا بوجود هذه العلائق فى النمطين . أما أن القصيدة لها كيفيتها الخاصة فان لكل قصيدة من النمطين كيفيتها الخاصة بها ، وليس ذلك قطعاً للعلائق الفنية والأسلوبية والتعبيرية بينها وبين الشعر واللغة بعامة ، وما يتصل بها من أنماط شكلية وموضوعية بخاصة .

وأما عضويتها فإن لنا كلاماً فى هذه العضوية قد سبق وسيأتى المزيد . وبالنسبة لقول الشاعر : إن هيكل القصيدة الجمالى لا يقوم مجرداً عنها ، فإننا قد قلنا بأنه لا دلالة جمالية للوزن أو للبحر مجرداً عن المحتوى سواء فى الشعر العمودى أو الشعر الحر .

وحرية الشاعر ليست مطلقة ، فهو مثل أى مبدع لا يستطيع أن يقطع ما بينه وبين فنه ولغته وذاته وواقعه وموضوعه من علائق ، وقصيدته فى النهاية مولود شرعى لهذا الشعر وتلك اللغة .

والذى يجب أن نتعامل معه فى تقويمنا للشعر قديمه ، وحديثه ، هو الشعر الجيد ،

فإن ما أبدع من شعر غير جيد فى إطار الشعر العمودى لا يمكن أن يكون شاهداً على فشله ، أو عدم ملاءمته لعصر من العصور ، ما دام شعراء مجيدون استطاعوا ويستطيعون أن يقدموا من خلال هذا الإطار العمودى شعراً جيداً .. وبالمثل فإن إخفاق بعض شعراء الشعر الحر ليس دليلاً على إخفاق هذا الشعر ما دام هناك شعراء مجيدون قدموا لنا شعراً جيداً .

« فالذى ينبغى فى قراءة الشعر ، أن يكون حاضراً فى أذهاننا الإحساس بالشعر الجيد ، الجيد حقاً ، وبالقوة والبهجة اللتين نستمدهما منه ، كما ينبغى أن يكون هذا الإحساس هو المسيطر على تقديرنا وتقويمنا لما نطالع من الشعر »[٧٦] .

فالشعر العمودى ليس بنفس الصورة التى يصفه بها أصحاب الدعوة إلى التجديد ، أو مدرسة الشعر الحر لأن هذا الشعر فيه ما هو جيد ، وفيه ما يعبر عن تجارب إنسانية تعبيراً فذاً ، وهذا الشعر هو منطلق هؤلاء الشعراء وهو أرضهم التى نبتوا فيها ، والتى تضرب جذورهم فى أعماقها وينتسبون إليها .

وليس الشعر الحر بمثل الصورة التى يصفه بها أنصار الشعر العمودى ، ففى هذا الشعر شعر جيد ، وشعراء مجيدون . وإن القارئ الأمين يستطيع أن يستمتع ويستفيد من قراءة الشعر الجيد سواء أكان تقليدياً أم حراً .

وإذا انتهينا إلى الاقتناع بأن الشعر الحر يقوم على الوزن ، وعلى القافية أيضاً ، فإن السؤال الذى يطرح نفسه الآن هو ما أوجه التميز ـ ولا أقول التمايز ـ بين هذا الشعر وبين الشعر العمودى .

وهل الشعر الحر جاء نتيجة ضرورة فنية وحضارية ، أم أنه جاء نوعاً من التخفف من قيود الوزن والقافية .

والذى يطرح نفسه فى هذا الشأن ، هو أن التغيير أساساً ليس فى استخدام التفعيلات أو عدم استخدامها وليس فى استخدام القافية أو عدم استخدامها ، وإنما فى أسلوب استخدام التفعيلات وأسلوب استخدام القافية . فإذا نظم شاعر قصيدة مستخدماً « فعولن » تفعيله لهذه القصيدة فما الذى يحتمل أن يتغير فى اسلوب الإبداع

إن كانت القصيدة من الشعر الحر ، إن الذى يتغير هو أسلوب البيت الشعرى ذى الشطرتين والقافية الواحدة .

والشاعر حين يتجه إلى استخدام السطر الشعرى بدلاً من البيت من الشعر العمودى ، فإن ذلك إما أن يكون يسبب أن البيت الشعرى بنظامه قد يستلزم منه زيادة فى البناء اللغوى يعتبرها هو غير ضرورية ، إن لم تكن سببا فى تفكك هذا البناء اللغوى وتحميله ما لا ضرورة له ، أو أن يكون هذا البناء الذى يريده أطول من البيت من الشعر العمودى ، ولهذا فإن القافية تأتى فى غير حينها أو فى غير مكانها ، مما يسبب نتوءا فى البناء الفنى لقصيدته « فرضا » .

ومعنى هذا أن الشاعر عندما يقيم بناءه الشعرى فإنه لا يتقيد أساساً بالنظام التقليدى للبيت الشعرى وإنما ينهى سطره الشعرى وفق ما يمليه البناء اللغوى والفنى لهذا السطر وعلاقاته ببنية القصيدة . فقد ينتهى السطر ، مشتملا على تفعيلة أو اثنتين أو ثلاثاً أو أكثر ... وقد يمتد ليشمل سطرين وهذا فى رأيى أقصى ما يقبل من الشاعر أن ينتهجه فى القصائد الغنائية ، أما فى الشعر القصصى أو الشعر الغنائى الذى يتبع أسلوب القصة فإن الشاعر قد يضطر إلى استخدام أسلوب النثر فى بنائه الشعرى .

وقد يمتلك الشاعر موهبة الإبداع الشعرى أو قدراته ، وقد ينظم دونما تقيد ببحر ولكنه يجد نفسه قد اتبع بحراً أو نمطاً موسيقياً دونما وعى أو التزام منه إن أراد لشعره إيقاعاً وتوقيعاً .

وقد يتبع الشاعر فى بنائه الفنى تفعيلة واحدة وقد يتبع تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات ، وكثيراً ما تتعدد صور التفعيلة الواحدة فى هذه الأنماط سواء أكانت بسيطة (من تفعيلة واحدة) أو مركبة (من تفعيلتين) أو (أكثر) .

وقد يتمسك بقافية واحدة أو أكثر من قافية ، وقد يتبع نظاماً خاصاً وقد تأتى القافية دونما نظام خاص .

ومعنى هذا أن تقويمنا للشعر الحر من حيث الموسيقى لابد أن يضع فى اعتباره نظام هذا الشعر من حيث السطر والتفعيلة والقافية . وليس معنى ذلك أننا يجب أن نجمد عند

دعوى أصحاب التجديد . فقد يدعى المجددون شيئاً ، ولا يتمسك به من جاء بعدهم . وقد يكون هذا عامل هدم وتقويض لبعض الأسس التى قام عليها الشعر الحر ، وقد يمثل تطويراً لتقنياته أو لتقنيات الشعر العمودى أو تحويراً لها .

ولا شك أن القصيدة فى الشعر الحر تختلف عن القصيدة فى الشعر العمودى ، من حيث البناء الموسيقى والمعنوى ، وتتميز عنها ، ولكنها لا تمتاز عليها . فكل إطار له خصائصه الإيقاعية والصوتية والمعنوية ، والشاعر المجيد يستطيع أن يقدم لنا قصيدة جيدة فى أى إطار يختاره ويجد أنه يتفق واستعداده من ناحية ، وتجربته من ناحية أخرى .

وقد يخطئ بعض الدارسين حينما يتهمون إطاراً بالقصور أو بأنه قد جنى على الشعر العربى ، دون أن يتهموا الشاعر نفسه بالقصور ، فالشاعر المجيد يتجاوز القيود ، بل إنَّه يجعل النظام منطلقاً للتجديد والإبداع ، ولسنا نريد بهذه اللمحة أن نرد على بعض من اتهموا عمود الشعر العربى بالقصور بدعاوى لا تكفى لهدم بناء شامخ امتد عبر العصور ، له مبدعوه ، ودارسوه وهم عمالقة ما زال كثيرون من شعراء الشعر الحر يكنون لهم كل تقدير واحترام ويعترفون لهم بالسبق والتفرد .

وقد لفت نظرى أن شاعراً مجيداً ، هو نزار قبانى ، قد وجه نقداً لاذعاً للشعر العمودى ، على الرغم من أن أجود ما كتبه يقع فى إطار الشعر العمودى ، فضلاً عن أن أكثر ما كتبه من شعر حر يمكن أن يقع فى إطار الشعر العمودى ، على الرغم من محاولة الشاعر إلباسه ثوب الحداثة ، من حيث التشكيل الموسيقى ، بل إننى أعتبر نزار قبانى ، شكلاً وموضوعاً ، امتداداً لمدرسة المتنبى وكذا الأعشى وعمر بن أبى ربيعة وأبى نواس ومسلم بن الوليد .

ولا أدرى كيف وجه هذا النقد للشعر القديم ، وهو أكثر تجديداً فى اتصاله الوثيق بتراثنا الشعرى .

يصف نزار قبانى القصيدة التقليدية « بأنها مجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط تستطيع أن تزحزح أى حجر منها إلى أية جهة تريد ، ومع ذلك تبقى الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدة »(٧٧) .

وإنَّ أكثر ما قدمه نزار قبانى من شعر يمكن تغيير بعض أبياته من مواضعها وتبقى الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدةً . وبين يدى وأنا أكتب هذه السطور ديوان الأعمال السياسية » وأغلب قصائد الديوان يمكن أن نحرك بعض أبياته دونما تأثير على البناء المعنوى لهذه القصائد . يقول نزار قبانى(٧٨) :

مرحبا يا عراق ... هل نسيتنى
بعد طول السنين سامراءُ
مرحبا يا جسور يا نخل يا نهر
وأهلا يا عشب ... يا أفياءُ
كيف أحبابنا على ضفة النهرِ
وكيف البساط والندماءُ
كان عندى هنا .. أميرة حب
ثم ضاعت أميرتى الحسناءُ
أين وجه فى الأعظيمة حلو
لو رأته تغار منه السماءُ
إننى السندباد مزقه البحر
وعينا حبيبتى الميناءُ

والقصيدة طويلة تبلغ اثنين ومائتى بيت من وزن ويمكن كتابة الأبيات بالطريقة التقليدية فهى من وزن الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وقافيتها واحدة فى الأبيات ويمكننا أن نغير من وضع الأبيات ترتيباً وتنسيقاً فنقول :

مرحبا يا عراق هل نسيتنى   بعد طول السنين سامراء
كيف أحبابنا على ضفة النهر   وكيف البساط والندماء
مرحبا يا جسور يا نخل يا نهر   وأهلا يا عشب يا أفياء
كان عندى هنا .. أميرة حب   ثم ضاعت أميرتى الحسناء
إننى السندباد مزقه البحر   وعينا حبيبتى الميناء

وهناك جزء من قصيدة أخرى مما جاء فى إطار الشعر الحر يقول فيها(٧٩) :

١ ــ أبا تمام أين تكون ؟
أين حديثك العطر
وأين يد مغامرة ؟
تسافر فى مجاهيل ، وتبتكر ..

٢ ــ أبا تمام . أرملة قصائدنا . وأرملة كتابتنا
وأرملة هى الألفاظ والصور
فلا ماء يسيل على دفاترنا ..
ولا ريح تهب على مراكبنا ...
ولا شمس ولا قمر ....

٣ ــ أبا تمام دار الشعر دورته ...
وثار اللفظ ، والقاموس ، ثار البدو والحضر
ومل البحر زرقته ، ومل جذوعه الشجر

ونحن بكل بساطة يمكننا أن نبدأ بالفقرة الثالثة ثم الثانية ثم الأولى دون أن يؤثر ذلك فى البناء المعنوى للقصيدة كما أننا يمكن أن نحدث تعديلاً فى الفقرات نفسها فنقول :

أبا تمام دار الشعر دورته
ومل البحر زرقته
ومل جذوعه الشجر
وثار اللفظ ، والقاموس
ثار البدو والحضر
أبا تمام أرملة قصائدنا ،
وأرملة كتابتنا ،

وأرملة هى الألفاظ والصور
فلا ريح تهب على مراكبنا ،
ولا ماء يسيل على دفاترنا ،
ولا شمس ولا قمر
أبا تمام أين تكون ... ؟
أين حديثك العطر ؟
وأين يد مغامرة .
تسافر فى مجاهيل .. وتبتكر ..

وعلى الرغم من ظاهر التجديد فإن الشاعر ملتزم بالقافية والوزن التزاماً لا يحيد عنه . فالتفعيلة الأساسية هى « مفاعلتن » وايقاع القافية لا يأتى عفواً وإنما يقصد إليه الشاعر قصداً .

والشاعر مجيد فى كل ما قدمه لكنه غير موفق فيما زعمه بالنسبة للشعر التقليدى ، فعضوية القصيدة مهما بلغ بها الحد ، لا تناظر الكائن الحى فتكون غير قابلة للتغيير . والبنية العضوية للأدب بعامة قابلة للتعديل وإن اختلفت الدلالة وهذه قضية مهمة جانب الرعيل الأول من النقاد كثير من التوفيق فى فهمها فهيا يتناسب وطبيعة الأدب . فنى الشعر الحر والقديم على السواء نجد أن الأعمال التى لا تقبل تعديلاً ـ نادرة ، ان لم تكن شديدة الندرة ، ولا يعيب الأدب ذلك فكل قراءة تمثل ولادة جديدة للقصيدة ، وتسلسل التجربة ليس قانوناً لا يقبل التغديل ، وإن كان فى تغيير سلسلة الأبيات أثر فى البنية والدلالة معاً لكن هذا لا يختلف فيه الشعر القديم عن الشعر الحديث من حيث التشكيل الموسيقى للشعر لا من حيث المحتوى .

يقول نزار قبانى فى وصفه لحركة الشعر الحديث : لقد تجاوزنا بابة الراعى » . بإيقاعها البدائى البسيط إلى مرحلة البناء الموسيقى المتداخل ، وانتهت فى حياتنا مرحلة القصيدة العصماء بأبياتها المئة ، تجلد أعصابنا بقواف نحاسية كأسنان المشط ، نعرفها قبل أن نعرفها(٨٠) .

ونزار قبانى يكتب كثيراً من تلك القصائد التى لا يرضى عنها ولا أجافى الحقيقة عندما أقول إنه أحسن شعره فالهمزية التى عرضنا بعض أبياتها من بحر الخفيف تبلغ مائة بيت ، فهل أراد أن يجلد أعصابنا بهذه القوافى ؟ إننى أقول ، لا . لا هو ولا غيره من فحول الشعراء العباسيين والأمويين والجاهليين ـ أرادوا أن يجلدوا أعصابنا بما قدموه من شعر جيد .

ولا أرى فى شعر أى شاعر امتيازاً فى موسيقاه وإن كنت أرى فيها بعض التميز والاختلاف : فأكثر الشعر الحديث قائم على وحدة التفعيلة ، أو الشعر الصافى كما تسميه نازك الملائكة .

أما البحور ذات التفعيلات المتنوعة ، فإن نازك الملائكة ترى أنها لا تصلح للشعر الحر ، وإنما يصبح الشعر الحر فى البحور التى كان التكرار قياسياً فى تفعيلاتها كلها أو بعضها[٨١] .

ولا أظن نفسى مغالياً إذا قلت : إن صفة التداخل والتراكب والتعقيد الموسيقى قد تحققت فى الشعر القديم أكثر من الشعر الحديث فقد وجدنا أعمالاً كثيرة عند بعض الشعراء القدماء كالسموءل والأعشى والمتنبى وأبى تمام والبحترى والشريف الرضى والمعرى وغيرهم قد تحقق فيها ذلك التراكب الموسيقى .

وإذا كان النظام التقليدى للشعر العربى قد أدخل فى زمرة الشعراء بعض الناظمين غير الموهوبين وغير المجيدين ، فإن الإطار الحديث لما يسمى بالشعر الحر قد أدخل فى زمرة شعرائه بعض الناثرين ، رهؤلاء رهؤلاء يمثلون خطراً على الشعر العربى لكن هذا الخطر يتلاشى فى وجود شعراء مجيدين .

وهذه بعض المحاولات التى قدمها الشعراء المحدثون فى إطار الشعر الحرِّ نعرضها لنتبين أهم ملامحه الموسيقية . ومن ذلك قول صلاح عبدالصبور فى رثاء عبدالناصر[٨٢] :

لا . لم يمت
وتظل أشتات الحديث ممزقات فى الضمائر

غافيات فى السكينة
حتى تصير لها من الأحزان أجنحة
تطير بها كلاما مرهقا ، يمضى ليلقفه الهواء
يرده لترن فى جدران مدينة الموت الحزينة
أصوات أهليها الذين نبت بهم سرر البكاء
يتجمعون على موائد السهر الفقير معذبين
ومطرقين
الدمع سقياهم ، وخبزهم التأوه والأنين
يلقون بين الدمعتين زفير أسئلة
تخشخش مثل أوراق الخريف الذابلات
هل مات من وهب الحياة حياته
حقا أمات ؟
ماذا سنفعل بعده ؟
ماذا سنفعل دونه ؟
حقا أمات ...
تتجمع الكلمات حول اسم سرى كالنبض فى شريانهم
عشرين عاما
كان الملاذ لهم من الليل البهيم
وكان تعويذ السقيم
وكان حلم مضاجع المرضى وأغنية المسافر فى
الظـــلام
وكان مفتاح المدينة للفقير يذوده حرس المدينة
عن حمــاها
وكان موسم نيلها
يأتى فينذر ألف خيط من خيوط الخصب يورق فى رباها

وكان من يحلو بذكر فعاله فى كل ليلة
للمرهقين النائمين بنصف ثوب ، نصف بطن
سمر المودة والتغنى والتمنى والكلام ...
والآن أصبح كل لفظ خنجراً . ولكل أمنية عذاب

والقصيدة طويلة تزيد عن ثلاثة أضعاف هذه السطور الشعرية ويرى بعض الدارسين أن الطول إحدى ميزات الشعر الحر ، حيث يجد الشاعر الفرصة سوانية للإطالة دونما تكلف ، ولكن الشعر التقليدى يمكن أن يمتد إذا نوع الشاعر من قوافيه ، والطول فى كل عمل ذى موضوع واحد يعتبر ميزة إذا نجح الشاعر فى الربط بين اطراف موضوعه « وقليل من النقاد من التفت إلى العلاقة بين الطول فى الأعمال الفنية وبين التعقيد والعظمة . ويمكن الانتهاء إلى قاعدة عامة هى أن السطر الواحد من الشعر أو القطعة الواحدة تتهيأ لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هى جاءت فى عمل شعرى طويل .

ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحقيقه فى الحيز المحدود . وليس الطول فى ذاته هو الذى يشعرنا بالتعقيد أو يبعث عليه ولكن كل قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الإيحاء والمعنى بسبب علاقته بالكل »[٨٣]

والذى يقرأ هذه المرثية كلها يجد ذلك واضحاً فكل جزء من أجزاء المرثية يزداد إيحاء وتعقيداً فى علاقاته بغيره من الأجزاء ، وتراكب أجزائها يزيدها إيحاء وعمقاً .

وإذا تأملنا موسيقى القصيدة نجد الشاعر قد اتخذ السطر الشعرى القائم على التفعيلة أساسا لبنائه الموسيقى وهو يستخدم فى بعض السطور أربعة تفعيلات وفى بعضها الآخر ثلاثة أو اثنتين أو تفعيلة واحدة والتفعيلة الأساسية هى متفاعلن متحركة التاء أو ساكنتها .

ونجد الشاعر يوائم بين السطرين :

فالسطر الثانى ينتهى بعد التفعيلة الرابعة (متفاعلن) بسبب خفيف (/ه) .

والسطر الثالث يبدأ بـ (فاعلن) (/ه//ه) وهما معا (/ه/ه//ه متفاعلن).

وينتهي السطر الثالث بـ (متفا) (///ه) .

ويبدأ السطر الرابع بـ (علن) (//ه) وهما معا (متفاعلن) (///ه//ه) .

ووزن السطر الرابع : متفاعلن متفاعلن علن متفاعلن متفاعلن .

فالبيت عبارة عن فعلن فعل تتحركان على التوالى ثم تتكرر فعل .. وهو تكرار لا يخل بالإيقاع .

وإذا تأملنا قول الشاعر :

وكان حلم مضاجع المرضى ، وأغنية المسافر
في الظلام
وكان مفتاح المدينة للفقير ، يذوده حرس المدينة
عن حماها

وإذا اتفقنا على أن الكتابة الشعرية هى صورة مقترحة للقراءة فإننى لا أرى لازماً لهذا التفتيت المفتعل ، وأرى أن تكون الكتابة كما يلى :

وكان حلم مضاجع المرضى ،
وأغنية المسافر فى الظلام
وكان مفتاح المدينة للفقير ،
يذوده حرس المدينة عن حماها .

وتكون القراءة لكل سطرين معاً أو يكتب كل سطرين معاً حتى تكون القراءة أكثر تمثيلاً للتشكيل اللغوى .

وليس معنى ذلك أننى أرفض ان يأتى سطر شعرى فى صورة تفعيلة واحدة ، إنما الذى أرفضه أن يكون ذلك مفتعلاً ، فقد يكون من المقنع قول الشاعر فى نفس القصيدة(٨٤) :

أواه ، لكن كيف اب إلى التراب
ولم يكن وقت الإياب

القول يرهقنا

لنصمت

علىَّ فى الصمت التآسى والسلام .

فعلى الرغم من أنَّ الوقفات عند قراءة كل سطر يمكن أن تحد من التدفق الشعرى ، فإننا من الممكن أن نوازن بين متطلبات التدفق وبين تقسيم الشاعر المفروض على هذه الأسطر .

وإذا تأملنا القافية وجدنا أنها قد وردت دون تكلف ودون التزام هندسى بها . فهى تأتى شبه عفوية ، والشاعر يبدو وكأنه زاهد فى استخدام القافية ، ومن ناحية أخرى يبدو وكأنه مولع بها . ففى المقدمة نراه لا يستخدم القافية . وكأنه منذ الوهلة الأولى يريد أن يصرف أذهاننا عن طلب توقيع بعينه يشمل القصيدة ، ولكننا نراه فى السطر الرابع وما بعده يستخدمها استخداما فيه كثير من اللزوم . فالسطر السابع ينتهى بكلمة « معذبين » ثم تأتى كلمة « مطرقين » وينتهى السطر التالى بـ التأوه والأنين » .

ويسير الشاعر عبر قصيدته ، يوقع توقيعاته غير المتوقعة ، فى انسياب واضح ، وموسيقية متدفقة ، ولا يكسر هذا التدفق سوى افتعاله الفصل بين السطور ، فليس كون الشاعر حرًّا أن يفصل الشاعر بين ما يجب أن يوصل ، أو يمزق الجملة استجابة لبعض انفعالاته غير العميقة ، فإن الكتابة يجب أن تكون صورة أمينة للبناء اللغوى والمعنوى « فالسطر الشعرى تركيبة موسيقيّة للكلام ، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعرى ، ولا يأتى شكل خارجى ثابت وإنما تتخذ هذه التركيبة دائماً الشكل الذى يرتاح له الشاعر أولاً ، والذى يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له »(٨٥)

ولكن ذلك لا يتم بطريقة عفوية وإنما باعادة قراءة القصيدة وجعل الكتابة صورة للقراءة ولا يتم ذلك إلا إذا استجاب الشاعر لمشاعره العميقة ، وإلا إذا وازن بين المبنى والمعنى موازنة دقيقة . فالسطر قد يشمل أكثر من جملة ، أو هو جملة طويلة متراكبة ، وهناك الجملة الشعرية الطويلة التى تشتمل على أكثر من سطر .

« فالجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر ، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه .

فالجملة تشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر ، لكن الجملة تظل بنية موسيقية مكتفية بذاتها ، وان مثلت فى الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أهم هى القصيدة »[٨٦]

فالسطر الشعرى يجب أن يكون شبه مكتف بذاته مثل الجملة تماماً لا أن يتمزق تمزقاً متكلفاً لا تفرضه ضرورة .

ومن نماذج الشعر الحر قصيدة القدس لنزار قبانى وفيها يقول[١٧] :

بكيت حتى انتهت الدموع
صليت حتى ذابت الشموع
ركعت حتى ملّنى الركوع
سألت عن محمد فيك وعن يسوع
يا قدس يا مدينة تفوح أنبياء
يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء
يا قدس يا منارة الشرائع
يا طفلة جميلة محروقة الأصابع
حزينة عيناك يا مدينة البتول
يا واحة ظليلة مر بها الرسول
حزينة حجارة الشوارع
حزينة مآذن الجوامع
يا قدس يا جميلة تلتف بالسواد
من يقرع الأجراس فى كنيسة القيامة
صبيحة الآحاد
من يحمل الألعاب للأولاد ؟

فى ليلة الميلاد
يا قدس يا مدينة الأحزان
يا دمعة كبيرة تجول فى الأجفان
من يوقف العدوان ؟
عليك يا لؤلؤة الأديان
من يغسل الدماء عن حجارة الجدران ؟
من ينقذ الإنجيل ؟
من ينقذ القرآن

من ينقذ المسيح ممن قتلوا المسيح ؟
من ينقذ الإنسان ؟
يا قدس يا مدينتى
يا قدس يا حبيبتى
غداً غداً .. سيزهر الليمون .

وتفرح السنابل الخضراء والزيتون .
وتضحك العيون
وترجع الحمائم المهاجرة
إلى السقوف الطاهرة
ويرجع الأطفال يلعبون
ويلتقى الآباء والبنون
على رباك الزاهرة
يا بلدى
يا بلد السلام والزيتون .

* * *

التفعيلة الأساسية هى مستفعلن ، وهى تأتى بصورها المتنوعة :

متفعلن ومستعلن ، وقد تنتهى بعض الأبيات بمتحركين وساكنين ، وبعض الأبيات تقترب من النثر بصورة لافتة ، لكن الشاعر فى استخدامه للسطر الشعرى يبدو واعياً بحركة البناء المعنوى للقصيدة ، فلم نجد سطراً متكلفاً أو جملة مشطورة أو غير ذلك مما يحلو لبعض الشعراء المحدثين أن يفعلوه . فالشاعر متمثل لبنية الجملة العربية العميقة ، وتتنوع الأسطر من حيث الطول فنرى بعض الأسطر يشتمل على تفعيلة أو تفعيلتين وبعضها يجئ فى ثلاث تفعيلات والبعض فى أربع تفعيلات .

والشاعر مولع بالقافية ، وهى جزء من تشكيله الموسيقى وهى تأتى إمَّا فى نهاية السطر الذى يقترب من الشطر أو تأتى فى نهاية السطر التالى .

وهو منذ الوهلة الأولى يستخدم القافية وقد سكن حرف الروى ليتوافق الإيقاع فى بعض الفقرات ، وعلى الرغم من مسحة الحداثة فإن روح الشطرة التقليدية يميز أكثر أسطر القصيدة بل إنَّ النبرة تخرج من عباءة المتنبى وأبى تمام وابن زيدون ، نبرة افتقدناها عند كثير من الشعراء المحدثين .

* * *

ومن نماذج الشعر الحر قصيدة « زهرة الصبار » للشاعرة ملك عبد العزيز والتى تقول فيها(٨٨) :

ندور ندور فى فلكين فى فلكين فى فلكين
ولكنا
برغم تباعد الأفلاك نرتطم
ونلتحِمْ
ويشعل لحظة التوحيد
وقد باهر ضَرِمُ
توهج فى فضاء الكون
أشرعة وأورقة

قصورا من جنون الوجد
من وهج الخيال
ومن نداء الخلق
ينسجمْ
ويصهرنا توحدنا
ونعطى الكل
نقتسمُ

* * *

ولكنا تمزقنا
قوى الأفلاك
تجذبنـا
ويولد من تمزقنا
شهاب ثاقب نزقُ
ويسقط نيزك للأرض
يلقحها ويخصبها
وتنبت دوحة الصبار
شائكة وقاسية
تغلغل جذرها فى الصخر

* * *

وتشرق زهرة الصبار
يانعة وشامخة
تضوىءُ فى ظلام الليل
تبزغ من مهاد الشوك

تحصرها الغصون القاسيات
المرة الحشفات
وتعلو رغم وخز الشوك
يانعة وصافية
تضوئُ فى ظلام الليل

* * *

التفعيلة الأساسية هى مفاعلتن ، متحركة اللام أو ساكنتها ، وقد تأتى بزيادة حرف ساكن فى آخر السطر الشعرى . وقد ورد السطر الأول أربعة تفعيلات ، والثانى تفعيلة واحدة ، والثالث ثلاث تفعيلات ، والرابع تفعيلة واحدة ، وقد جاء هذا السطر وكذا السطر الثانى دونما تكلف حيث لم نجد جملة انشطرت فى سطرين ، فالثانى « ولكنا » جاء نوعاً من الاستدراك والرابع « ونلتحم » جاء جملة مكتفية بنفسها معطوفة على سابقتها .

أما السطر الخامس فقد جاء فى تفعيلتين ، وحرف متحرك زائد ، ثم جاءت التفعيلة الأولى من السطر التالى ناقصة هذا الحرف وكان من الأوفق أن يأتى السطران سطراً واحداً هكذا :

ويشعل ـ لحظة التوحيد ـ وقد باهر ضرمُ .

وتأتى القافية فتنجح الشاعرة من خلالها فى إثراء موسيقاها وتحديد إيقاعات للأسطر .

فقد جاء « وقد » فاعلاً وجاء ما بعدها نعوتاً لهذا الفاعل ومن التعسف فصل الفاعل عن جملته ما دام السطر الشعرى يتيح لنا ذلك ، فالسطر الشعرى لم يأت ليكون بديلاً عن البيت الشعرى ، وإنما لأن البيت قد يطول أو يقصر ـ فرضاً ـ عن بعض الجمل والتراكيب ، وهذه حجة دعاة الشعر الحر ، فهل تتاح الفرصة ثم لا يحسنون استخدامها .

ومن هذا قول الشاعرة :

ولكنا تمزقنا قوى الأفلاك
تجذبنا
ويولد من تمزقنا
شهاب ثاقب نزق

فقد ورد السطر الأول فى سطرين هكذا :

ولكنا تمزقنا
قوى الأفلاك

أما تأخير نائب الفاعل « شهاب » فيبدو مقبولاً فالفعل مبنى للمجهول ونائب الفاعل جاء بدلاً عن المفعول به ، وتأخيره لا يؤثر على البناء المعنوى للقصيدة . واللافت للنظر أن الشاعرة تقسم بعض الأسطر وفق التفعيلات وليس وفق البناء اللغوى والمعنوى ، فالسطر الذى جاء فيه الفاعل ونائب الفاعل لا يرتبط إيقاعياً بالسطر السابق ولهذا فإن تأخيره لا يؤثر على التدفق الإيقاعى ، فالسطر الأول ينتهى بـ « تمزقنا » وهى تساوى مفاعلتن وحرف المد يحسن السكوت عنده وكذلك السطر الثالث ينتهى بـ « تمزقنا » ووزنه مفاعلتن أيضاً .

وعلى الرغم من انتساب القصيدة للشعر الحر فهى أقرب إلى الشعر التقليدى فكأنما ولدت فى ذهن الشاعرة وفق الموسيقى العربية التقليدية وإن حاولت الشاعرة إلباسها رداء الحداثة .

وهناك نمطان من الشعر الحر يتمـيزان ، الأول يعمد فيه الشاعر إلى تفتيت السطر الشعرى بحيث يصل السطر المكتوب إلى كلمة أو كلمتين فى بعض النماذج ، ونمط آخر يكون فيه الشعر أشبه بالعمل النثرى فلا ينتهى السطر بانتهاء الجملة الشعرية ، أو بإيقاع خاص وهو ما يسمى بالشعر المستدير وتسمى القصيدة بالدائرية .

ومن النمط الأول قصيدة محمد جميل شلش التى يقول فيها[٨٩] :

حبيبتى وهران
ياوردة حمراء
ياعصفورة خفية الأغانى
عيناك نجمتان

عيناك ياعصفورتى
حكايا للربيع فى قريتى
ياعصفورة تطير
فى شرقنا الكبير
على جناح المجد
والثورة
والأغانى

عيناك يارفيقة المصير
نجمتان

وثغرك المنمنم الصغير
فلقتان
لوزتان
حبتا رمان

ثغرك ياحبيبتى عسل
فراشتان
زهرتان
وردتا جبل

نديتان .. للهوى ضمَّها عناق
عيناك كوكبان أخضران

والأسلوب الذى اتبعه الشاعر فى تقسيم السطر الشعرى إلى سطور مكتوبة يشبه التقسيم فى الشعر التقليدى ، والشاعر اتبع نهجاً واضحاً خطط له وجاء التقسيم صورة للتقسيم الموسيقى والمعنوى ومع ذلك فإن هذا التقسيم قد حد من انسياب الشعر وتدفقه الموسيقى ، لكنه قام فى نفس الوقت بوظيفة معنوية وإيقاعية متميزة حيث تشد كل كلمة نوعاً من اهتمام القارئ أو المستمع .. وهذا الاهتمام لا يقل فى الشعر الذى يستخدم فيه الشاعر التقسيم عنه فى هذا النمط وإن كان يتميز عنه .

وقد نجح الشاعر فى هذا التقسيم لأنه جاء عن وعى بحركة الذهن وبطبيعة البناء اللغوى ، فالحرية التى أتاحها الشاعر لنفسه من خلال تجريبه الشكلى ، كانت فى نفسها نظاماً وتقنية انتظمت الشعر والشاعر معاً ، فجاءت هذه الأسطر أشبه بتلك التقاسيم القديمة التى اتبعها الشاعر الجاهلى ولكنها تتميز بنوع من الامتداد ، وعدم التزام الإيقاع بعدد محدد من التوقيعات .

ولو عرضنا بعض الأبيات لدالية جميل بن معمر بالأسلوب السابق لوجدنا نوعاً من التشابه والتميز فى نفس الوقت حيث تجئ القافية لتميز هذه الأبيات وتضبطها ضبطاً يختلف عن سابقه(٩٠) :

يقول جميل :

ألا ليت
أيام الصفاء
جديدُ
ودهرًا تولى
يا بثين
يعود
فنغنى
كما كنا نكون
وأنتم صديق

وإذ ما تبذلين

زهيد

وما أنس مـ الأشياء

لا أنس قولها ،

وقد قربت تضوى ،

أمصرَ تريدُ ؟

ولا قولها :

لولا العيون التى ترى أتيتك

فاعذرنى

فدتك جدود

خليلى

ما أخفى

من الوجد ظاهر

فدمعى

بما أخفى الغداة

شهيد .

ولو قسمنا هذه الأبيات دون وضع القافية فى وضع يسمح لها بأداء نفس الدور الايقاعى لوجدنا تميزاً بين هذه الأبيات وبين الأبيات نفسها فى النمط التجريبى السابق . يقول جميل :

ألا ليت أيام الصفاء جديدُ ، ودهرا تولى

يا بثين يعود فنغنى كما كنا

نكون

وأنتم صديق

وإذ ماتبدلين

زهيد ،

وما أنس مـ الأشياءِ لا أنس قولها
وقد قربت تضوى
أمصر تريد ؟ ، ولا قولها
لولا العيون
التى ترى أتيتك
فاعذرنى .. فدتك جدود ..

فالذى لا شك فيه أن أسلوب الكتابة وأسلوب الإلقاء لها أثر واضح فى إيقاع الشعر ، وهذا أساس مهم من الأسس التى تميز عملية الإبداع عند الشاعر ، فالإطار الموسيقى لا ينفصل فيه التوقيع عن التشكيل .

وقد قدمنا هذا العرض تمهيداً لذلك الشكل الفنى الذى يعرض الشعراء قصائدهم المدورة من خلاله حيث لا ينتهى السطر الشعرى كتابة بنهاية الجملة الشعرية ، فلا تشمل الجملة الشعرية سطراً فقط ، ولا يهتم الشاعر بتقسيم قصيدته تقسيماً يتفق وإيقاع القافية التى يستخدمها ، وإنَّما يعرض قصيدته بأسلوب قريب من النثر الفنى غير عابئ بالقافية أو نظام السطر أو الجملة وتسمى القصيدة حينئذ بالدائرية أو المستديرة .

يقول البياتى فى قصيدته « سيمفونية البعد الخامس الأولى »[٩١] :

(ما بين ليالى العطب البيضاء ونار خرائب هذا الفجر)
(الدامى ، تتوقف أحياناً مركبة حاملة جثثاً وطيوراً ميتة)
(تنزل منها سيدة فى عمر الوردة ، تمضى فى جوف الليل)
(إلى غابات البحر الأسود ، يتبعها ويتوجها نجم أسطورى)
(أخضر ، وتحاول أن تتوقف ثانية ، لكن الريح تناديها فى)
(جوف الغابات ، فتمضى تاركة فوق مدار الأرض القطبى)
(المدن ، الحانات ، قواميس الشعراء العشاق ، وعائدة)
(للمركبة ـ السيدة المجهولة ـ لكنى اتبعها وأحاول أن)
(أستبقيها فى خوف الطفل وذعر الملاح بعيد غياب النجم)

(القطبى على أطراف الأقيانوس المهتاج ، ولكنى أسقط تحت)
(ضباب الأشجار ، والملح بين أصابع كفى فى الأفق)
(رحيل المركبة ـ السيدة المجهولة ، نقطة ضوء أسود فى)
(قاع إناء الأفلاك السيارة ، تخبو وتجف لتبقى فيها نار لا)
(تخبو فى القاع) .

فالشاعر ينطلق فى قصيدة دون التزام بشىء يميز ما يقوله عن النثر غير الإيقاع الذى ينتظم الأبيات حيث تتكرر (فعلن) أو (فعْلن) ، إلى جانب تلك الصياغة الشعرية المتميزة التى تقترب من أسلوب القصة .

ولكن الشاعر قد يستخدم الشكلين فى قصيدة واحدة فنجد جزءاً منها يأتى مرسلاً وجزءاً آخر يأتى مقسماً إلى أسطر شعرية يحكمها إيقاع القافية ، ومن ذلك قصيدة البياتى « العراء » التى يقول فيها(٩٢) :

يعوى فى داخلة ذئب ، مفجوعاً بأفول النجم القطبى
وموت الفجر على أرصفة المدن الأرضية ، يطعن عينيه
الضوء الخابى فى نافذة ، يسمع وقع خطاها راحلة ، تذرو
الريح كرات الثلج النارية فى عرى الشارع ، ها أنت وحيد
مملوء بالغربة فى هذا العالم ، تخرج ليلاً من باب الفجر
لتبحث عمن فى النوم رأيت ، تحاول أن تجتاز الأفق وحيداً ،
بكوابيس نهار مات، تعود ، لتبدأ من حيث بدأت ، لترفع
هذى الصخرة نحو القمة ، فى كل صباح تشنق نفسك ،
لكن العنقاء بنار الشعر تعود لتنفض عنك رماد الأشياء ،
فحبك يبقى الكنز المرصود ، وتبقى أنت بشوق ملتهب ،
منتظراً ، مسكوناً بالغربة ، تنزف منك الكلمات ، أميرا ،
للمنفى ، يغتصب العالم بالكلمات .

ـ ٢ ـ

تتذوق طعم الفتح وحيداً ، تجتاز الأفق بنار الشعر الزرقاء
تتقمص روح الأجداد
تعبر نهراً بعد البحر وبحراً بعد الصحراء
سيفك : ومض البرق ، وخيمتك : الغابات العذراء

ـ ٣ ـ

ما بين الرهبة والرغبة
ترحل نحو الداخل ، مسكوناً بالغربة

ـ ٤ ـ

العالم منفى فى داخل منفى والناس رهائن
ينصب بعض منهم للبعض كمائن
فى هذا الشبر من الأرض وفى ذاك الصقع الشاسع

ـ ٥ ـ

ما بين الواقع والأسطورة
يتحدى الإنسان مصيره

ـ ٦ ـ

ما سيكون هو الكائن

ـ ٧ ـ

يطعن عينيه الضوء الخابى تحت الأعمدة الحمراء ،
يقول لها
« حبيبتى » فتجيب بحزن « سأحبك حتى آخر يوم من عمرى »
لكن الصحراء

تزحف نحو الأعمدة الحمراء
فتغطيها ، وتغطى صيحات الريح المجنونة تحت الأنقاض

ـ ٨ ـ

ما بين استغلال الإنسان
لأخيه الإنسان
وحريق الكلمات
تولد فى رحم الأرض الثورات

* * *

فالشاعر يسترسل فى الفقرة الأولى ، ولا يتقيد بنظام السطر الشعرى الذى اتبعه كثير من الشعراء المحدثين .

وعلى الرغم من هذه الوحدة التى فرضها الشاعر على الفقرة فإن الوحدة المعنوية فى الأسطر الأولى أضعف منها فى الأسطر الأخيرة من نفس الفقرة .

ثم تأتى الفقرة الثانية فيتبع الشاعر نظام السطر الشعرى لكنه يقدم السطر الأول مرسلاً وكان يمكن أن يقسمه وفق البناء اللغوى فيكون :

تتذوق طعم الفتح وحيداً
تجتاز الأفق بنار الشعر الزرقاء

والشاعر يستخدم القافية فى هذه المقطوعة ، وفى المقطوعات التى جاءت بعدها ، وقد ساعدت القافية على التماسك العضوى للمقطوعات ، وهو تماسك لا يوجد نظيره فى الفقرة الأولى ، وهى قافية طبيعية لا تكلف فيها ، تتسق مع البناء اللغوى والمعنوى والإيقاعى لكل فقرة .

والنمط الذى استخدمه الشاعر فى قصائده الدائرية يتفق مع موسيقى الشعر القصصى والمسرحى أكثر من الشعر الغنائى ، لأن الدراما فى الشعر الغنائى ، لا تتحقق بنفس الوسائل التى يستخدمها الشاعر الدرامى ، فالدراما فى الشعر الغنائى هى دراما

شعرية أساساً ، وهى تتحقق متوازية مع الوسائل الغنائية من تقسيم ووزن وقافية ، فشكل السطر الشعرى جزء من موسيقاه ، وله علاقة وثيقة بالمحتوى وبروح الإبداع الشعرى بمعنى أن الإطار الذى يسيطر على الشاعر ويطوعه الشاعر بعد ذلك لتجربته ليس نمطاً انسيابياً وإنما هو نمط متأطر وهذا هو الذى يجعل لكل تجربة إيقاعاً متميزاً .

وعلى الرغم من قناعتنا بأن كل تشكيل له خصوصية ، فإننا نرى أن الأوفق للشاعر أن يستخدم السطر الشعرى الذى يرتبط بغيره بنائياً وإيقاعياً ، سواء أطال هذا السطر أم قصر ، لكنه لا يجب فى تقديرى أن يزيد عن سطرين مكتوبين ، ويجب أن يرتبط هذا السطر بغيره أيضاً من خلال إيقاع القافية . وقد تكون هذه القافية ذات روى واحد وقد تشترك مع غيرها فى الوزن الصرفى فتكون قافية إيقاعية فقط .

ومن النماذج التى وُفِّقَ فيها الشاعر فى إحداث التوازن بين السطر الشعرى والبناء اللغوى قصيدة « غزلية » للشاعر أحمد سويلم والتى يقول فيها[٩٣] :

يتباعد وجهك خلف الأسلاك الشائكة .. وخلف الجدران
يتعقبنى الحراس ـ أسائل عن نظراتى .. عن خطواتى ـ
ما بعد الأسوار ـ
لا أقرأ شيئاً .. لا أكتب .. لا أتحدث ...
أنهض منكسراً .. أتسمع ... أتسمع ... تلطم آذانى أحذية
العسس العمياء ..
تتفجر منها أحزانى .. تدهمنى .. تلقينى درويشاً
فى ليلة صمت ..
أنقع بين سراب الليل تراتيلى ... أتجمد فى دمعى
أتبخر أتصاعد
أوعد .. أتماطر ملحا
أتمدد جثثاً جائعة .. وموائد خالية وحكايا .

ثم يقول فى نفس القصيدة[٩٤] :

اتقاطر من بين أصابعك الملتصقة
أحلاما سكرى بالحب ... وجرحا لا يهدأ .
مدنا مغلقة ـ لا تفتح
تعرفها الخطوات .. تهز مداخنها .. تعلو نار حرائقها ـ
لكن لا تفتح ـ
يومى مختلف عن أيامى الأخرى ـ
تقذفنى طرقات الصيد إلى عربات القتل ..
أتسمع أبواق الفرسان .. أفر .. تطاردنى الأبواق ...
أفـر ..

تلاحقنى العربات

تنهش رئتى .. أتَـدَ حْرَجُ مهزوماً خلف العجلات .
أتشبث بالخضرة فى الصحراء ...
وجهى معصوب العينين .. ويومى مختلف
معصوب العينين

* * *

التفعيلتان التى تتكرر ن بصفة أساسية فى هذه الأبيات هى (فَعِلنُ ///ه) وَفعْلنُ (/ه/ه) أى أن موسيقى الوزن عبارة عن تتابع ثلاثة متحركات يليها ساكن أو تتابع الأسباب متحرك فساكن وقد يلى فَعِلُن سبب خفيف فتصبح فعلاتن وقد يلى فَعْلُنْ سبب خفيف فتصبح فالاتن وقد يبدأ السطر الشعرى بسبب خفيف ثم يليه ثلاثة متحركات فساكن فتصبح حينئذ فاعلتن وقد ينتهى السطر السابق بفعْلاتن وتشكل التفعيلتان معاً : فعلن فعلن فعلن .

ويستخدم الشاعر النقطتان وكأنى به يعطى قارئه فرصة أن يلتقط أنفاسه فى أثناء قراءة هذه الأبيات ذات الحركة السريعة .

وقد وفق الشاعر فى تحقيق إيقاع متميز لقصيدته كما نجح فى تقسيمه للسطور .

فإذا تأملنا أسلوب الشاعر فى تنسيقه لسطور قصيدته نجد أنه قد وفق إلى حد بعيد .

كما نجد أنه استطاع أن يوائم بين الإطار الجديد وفلسفة هذا الإطار ، فالسطر الشعرى لا يزيد عنده عن سطرين ، والسطر التالى يأتى طبيعياً نتيجة لضيق السطر المكتوب فى أغلب الأحيان ولهذا فإن القارئ يعى وهو يقرأ أن هذين السطرين المكتوبين هما سطر واحد وجملة واحدة متراكبة . ومن ذلك قول الشاعر :

أنهض منكسراً ـ أتسمع .. أتسمع .. تلطم آذانى أحذية العس العمياء ..
تتفجر منها أحزانى .. تدهمنى .. تلقينى درويشاً ـ فى ليلة صمت ...

فالشاعر قد استغنى بالإيقاع الداخلى عن تفتيت السطر الشعرى من ناحية ، ومن ناحية أخرى قد جعل نهاية البنية اللغوية المكتفية بذاتها ، هى الضابط للسطر الشعرى وهذا النهج هو الذى أرى أن يتبعه الشاعر الحديث فى كتابته للشعر الحر ، لأنه سيجعل البناء اللغوى بما يحمله من محتوى هو العامل الأساسى فى تنسيق الشاعر لجمله الشعرية التى قد تحتوى على سطرٍ أو أكثر وكان يمكن للشاعر أن يكتب هاتين الجملتين على النحو التالى :

أنهض منكسراً
أتسمع
أتسمع
تلطم آذانى أحذية العسس العمياء
تتفجر منها أحزانى
تدهمنى
تلقينى درويشاً ـ
فى ليلة صمت .

ولكن الشاعر استخدم الإيقاع ، والتقسيم بالنقطتين ، والقافية الداخلية ، وهى تقنيات أغنت عن تفتيت السطر لتحدث تلك الحركة التى أراد الشاعر أن يمثلها صوتياً وهى حركة غاية فى الدقة والنفاذ ، حيث تتوازى فيها السرعة مع البطء توازياً عجيباً .

وقد استغنى الشاعر بالقافية الداخلية عن القافية ، ونجح من خلال تلك القافية الداخلية فى إحداث الترابط الذى تحققه القافية .

فإذا ما تأملنا البناء الصوتى للقصيدة نجد أن الشاعر يستخدم التكرار الصوتى بصفة ظاهرة ، فنجد الفتحة الطويلة الناشئة عن المد بالألف وكذا الهمزة ثم التاء وكأنه بتكراره لتلك الحروف والحركات يمثل صوتياً لذلك الألم الذى ينتظم تجربته .

* * *

ومن ذلك النمط الذى قدم الشاعر من خلاله قصيدته فى صورة جمل شعرية ما قاله الشاعر من قصيدة « مقتل صعلوك » والتى يقول فيها[٩٥] :

لا مفر ...
انتظارى طال .. الشتاء يلف المعاطف .. ينقر صمت
الرؤس
لا مفر .. صديق من ألف عام يزاحمنى خطواتى ...
يقاسمنى الليل والشعر والأوسمة ...
ويظل يسامرنى .. ويغيب .. يقاتل .. يسلب .. يقبل
تختلط الكلمات لديه وتختلط الأزمنة

* * *

ففى هذه الأسطر نرى نفس التقنية التى اتبعها الشاعر فى قصيدته السابقة ، والشاعر بارع فى استخدام الأفعال التى يستحضر بها الحدث بين يدى القارئ ، والذى يهمنا بالنسبة لدراستنا لموسيقى الشعر هو تلك الإيقاعات المتوافقة التى تأتى من تكراره لصيغ الفعل المضارع . فالأفعال تطرد على هذا النحو :

يلف .. ينقر .. يزاحمنى .. يقاسمنى .. يسامرنى .. يغيب .. يقاتل ..
يسلب .. يقبل .. تختلط .. تختلط .

وحشد هذه الصيغ للمضارع يبدو وكأنه ضرب من التشقيق الصوتى واللغوى ، وهو نوع من التقنيات التى ولع بها الشاعر أحمد سويلم .

ونلاحظ أن السطر الأول جاء فى صورة تفعيلة واحدة مكتفية بذاتها من ناحية ومنطلقاً لما يأتى بعدها من ناحية أخرى .

ثم جاء السطر الثانى والثالث فى جملة شعرية واحدة من ثمانى تفعيلات ثم جاء كل سطر من الأسطر الباقية مكتفياً بنفسه من ناحية ومتصلا بغيره من ناحية أخرى .

وبعد .. فإنَّ حركة الشعر الحر شهادة لِلُّغةِ العربية لا عليها ، فاللغة التى تُسعِفُ الشاعر الذى يكتب الشعر العمودى بكل فنونه وبحوره ، سواء القصائد التى تتحد فيها القافية أو التى تتنوع فيها ، واللغة التى تستجيب لتقنيات الشعر الحرِّ بكل تجاريبه الشكلية والموضوعية ، هذه اللغة يصدق عليها وصف بعض النقاد بأَنَّها لغة الشعر ، أو بأَنَّها اللغة الشاعرة .

وحركة الشعر الحرِّ ليست خطرًا على اللغة العربية ، وليست خطرًا على الشعر العربى كما يعتقد بعض النقاد ، بل هى حركة فيها إنماء وإثراء لُّلغة والشعر على السواء .

وإذا كنا قد تناولنا فى دراستنا لحركة الشعر الحر ما يمكن أن نسميه مدرسة الروَّاد وتلاميذ مدرسة المهجر والمدرسة الغربية فى الشعر ، فإنَّ هناك مدرسة جديدة للشعر الحرِّ بدأت تظهر من بين طلاب الجامعات أو الذين أَتمُّوا دراستهم الجامعية حديثاً ، ومن بين جيلهم .

هذه المدرسة الجديدة للشعر الحر ، لها تقنياتها المتميزة ، وأساليبها الخاصة ولها نهجها المتفرد فى تشكيل الصورة الشعرية ، والتراكيب اللغوية ، وتشكيل القصيدة .

وتمثل هذه المدرسة تطور طبيعياً لمدرسة الشعر الحرِّ الأولى ، والذين ينتمون إليها هم أتباع لروادِ تلك المدرسة ، لكنهم جمعوا إلى جانب ذلك روح عصرهم وما فيه من حركة وسرعة واتصال عالمى أثراه وعمقه الإنتشار الرهيب للإذاعة المرئية والمسموعة والانتشار الكبير للجامعات على مستوى العالم العربى وعلى مستوى مصر العربية .

هذه المدرسة الجديدة لم تزل فى طور الظهور ، ولسوف تتمخض عن نتائج مهمة فى تاريخ الشعر العربى . وقد نتمكن فى طبعات قادمة لهذا الكتاب أن نضيف عنها فصلاً جديداً .

رابعاً : دراسة فى الإطار الموسيقى لديوان شاعر معاصر

الديوان الذى نتناوله هو ديوان « لغة من دم العاشقين » للشاعر فاروق شوشه[٩٦] .

وهذه دراسة للإطار الموسيقى لقصائده من الشعر العمودى والحر ، نقدمها بقصد الكشف عن خصائص الشعر الحر والعمودى من خلال قصائد معاصرة ، ولنرى نماذج من النوعين عند شاعر واحد ، وإلى أى حدٍ يستطيع الإطار الشعرى العمودى أن يعبر عن تجارب العصر وأن يقوم إلى جوار الشعر الحرِّ فى مواجهة دعاوى الحداثة والثورة على الشكل .

إن الشعر العمودى ـ فى ظاهر الأمر ـ يبدو وكأنه يعطى الاهتمام الأكبر لعناصر التشكيل الفنى ، ويأتى المضمون تابعاً للشكل بينما يبدو الشعر الحر وكأنه يعطى المضمون الاهتمام الأكبر .

وقد ينسب البعض للشعر العمودى الفضل من هذا المنطلق وقد ينسبه للشعر الحر من المنطلق نفسه .

ونحن نرى أن الشعر الجيد تكاد فيه المسافة بين الشكل والمضمون ـ أن تنعدم أو هى تتضاءل بصورة كبيرة لافتة للنظر . ويبدو لى أن القصيدة التى ينعدم فيها البعد بين الشكل والمضمون ، والتى تبلغ مستوى ناضجاً من التشكيل لا تكون إلا فى إطار الشعر العمودى بصورة من صورة المختلفة ، أو فى إطار الشعر الحر الذى يتمثل فيه الشاعر روح الشعر العمودى .

فالشعر الحر عندما يصل إلى الشكل الناضج الذى لا يطغى عليه المضمون إنما يصل إلى صورة من صور الشعر العمودى حيث يصبح الموضوع شعراً والشعر موضوعاً .

وإذا كانت بعض قصائد الشعر العمودى يمكن أن نخرجها من إطار الشعر الجيد لأن الشكل يطغى على المضمون ، فإن كثيراً من قصائد الشعر الحر يمكن إخراجها من دائرة الشعر لطغيان المضمون على الشكل أو الموضوع على الشعر .

فالشعر قد يكون جيداً وهو حرّ أو عمودى ، وقد يكون رديئًا وهو حر أو عمودى ،

ولكنه لا يبلغ مستوى النضج الفنى إلا حين يكون عمودياً ، أو حين يتم له الشكل المتميز ، الذى يميزه عن النثر فيقترب من الإطار العمودى .

وفى ديوان « لغة من دم العاشقين » بعض من قصائد الشعر الحر وبعض قصائد من الشعر العمودى ، وهى على قلتها ـ قد بلغت غاية الجودة من حيث التشكيل الشعرى والمحتوى الشعرى ، وهى تثبت أن الشعر العمودى قادر على التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر ، وعن عالمه الداخلى والخارجى تعبيراً فذاً فريداً ، وعلى تشكيل تجربة الإنسان المعاصر تشكيلاً فنياً تتوازن فيه عناصر الشكل والمضمون .

إن هذه القصائد العمودية وشبه العمودية تمثل فى الديوان للنضج الفنى ، فإذا كانت بعض قصائد الشعر الحر قد بلغت مستوى من الجودة لافتاً للنظر ، فإن قصائد الشعر العمودى تفردت بمستوى من النضج الفنى لم يرقَ إليه غيرها من قصائد الشعر الحر على جودتها .

وسوف نبدأ بعرض جزء من قصيدة « الحب قرار » وهى من قصائد الشعر الحر ، يقول فيها الشاعر[٩٧] :

أجتاز وجوه الناس ، زحام الناس ، إليكِ ، وأصدم
أخطو ، أتحسس درباً
يمتد ، يباعدنى ويقربنى
أتلمس فيه مكاناً وزماناً
مأوى
نتلاصق فيه ونقتسم
أقرب ما كنت ،
وأبعد ما جازفت ،
يظل العبء أنوء به وحدى
وينوء به جلدى

وندائى محض صدى
لا يمسك شيئاً منك ، ويفلتنى
فلمن أنجهْ ؟
مدارانى نجفوها الشمس
ينطفئُ على أبواب مشارفها النجم
يتراكم فيها الليل الجدب
وخطاى تسوخ ،

ولكنى
أجتاز وجوه الناس ـ زحام الناس ، إليك ، واصطدم
وشعاعِ منك ،
الاحقه وأطارده
أنسى أنّى شارفت تخوم الرعب ،

وأقتحم

فيضئ القلب
يملؤنى زهو ،
يملؤنى أنى بهوانا متهم

تلتقى روح الشعر الحر والشعر العمودى فى هذا المقطع ، فمن حيث الحر نجد أنه قائم على التفعيلة الواحدة ، « فعلن » ساكنة العين ومتحركتها ، كما نجد أنه قائم على نظام السطر الشعرى الذى يختلف فى عدد التفعيلات ، فمن تفعيلة واحدة ، إلى اثنتين إلى ثمانى تفعيلات ، فضلاً عن أن بعض الأبيات ينتهى بمتحرك ويبدأ السطر التالى بمتحركين .

وبعض التفعيلات جاءت بزيادة سبب خفيف « فعلاتن » وقد تتوالى المتحركات كما فى قوله « ينطفئ على باب مشارفها النجم » حيث بدأ السطر بمتحرك وساكن ثم بخمسة متحركات وساكن ثم بخمسة متحركات ، وهذا لا يكون إلا فى الشعر الحر

غالباً . وإذا تأملنا قوله :

فلمن أتجه ؟
مداراتى تجفوها الشمس

نجد أن السطر الثانى بدأ بمتحركين ولو بدأ بالواو لزادت حركة يمكن أن تحدث كسراً فى الإيقاع حيث إن القارئ لا يشبع حركة الهاء فى (أتجه) ولهذا استغنى الشاعر عن واو الحال مع أنها ضرورية للمعنى ، ولكن حذفها لم يترتب عليه غموض فى المعنى أو بعد عن الفصاحة .

فإذا بحثنا عن روح الشعر العمودى فى هذا المقطع فإننا نراها فى تلك القوافى الخمس : وأصطدم ، ونقتسم ، وأصطدم ، واقتحم ، متهم .

والقوافى من المتدارك « تنتهى بثلاثة متحركات فساكن » وهى تتناسب مع تفعيلة المتدارك « فَعِلُن » وهى قوافى فيها ظل من روح المتنبى ، كما أن فيها تمثيلاً للمعنى حيث تشعر بتوافق بين الحركات المتوالية فيها وبين ما يعكسه المضمون من حيرة وقلق وتمرد .

ولا شك أن بعض الأسطر كان يمكن ضمها دون مانع أو ضرورة لفصل كما فى قوله :

وشعاع منك ،
ألاحقه وأطارده ،
أنسى أنِّى شارفت تخوم الرعب
وأقتحم
فيضيءُ القلب
يملؤنى زهو
يملؤنى أنيِّ بهوانا متهم

فهذه الأسطر يمكن أن ترد على هذا النحو :

وشعاع منك ، ألاحقه ، وأطارده ،

أنسى أنى شارفت تخوم الرعب ، وأقتحم .
فيضئ القلب .. يملؤنى زهو ،
يملؤنى أنى بهوانا متهم

فالشاعر لا يريد أن يستخدم عاطفاً قبل « يملونئ زهو » ويريد أن يسكن الباء فى «قلب » . ولهذا جاء بـ « يملؤنى زهو » فى سطر مستقل وهذا يطرح علينا قضايا جديدة تتصل بضرورات الشعر الحر حيث يفرض إيقاع الشعر أو الوزن على الشاعر أن يقسم السطر ، لأن وضع الكلام فى سطر واحد قد لا يستقيم والبناء اللغوى فى اعتبار الشاعر :

وهذا ما نراه فى قول الشاعر :

أتلمس فيه مكانا وزماناً
مأوى ،

فالشاعر لا يريد وضع مأوى فى نفس السطر بلا رابط لأن المأوى هنا لا يصح أن تكون معطوفة على « مكاناً وزمانا » وإنما هى بدل منهما معاً ، وهذا لا يمثل خاصية يضيفها للشعر الحر ، حيث يشارك تقسيم الكلام إلى سطور فى التمثيل للمعنى ، وربما ظن البعض أننا لو وضعنا مأوى فى نفس السطر لم تكن بنفس المعنى وأنها هنا فقط يمكن أن تكون بمعنى :

أتلمس مأوى ، أو بمعنى « اللذين هما مأوى نتلاصق فيه ، فهذا ليس قاصراً على الشعر الحر ، فمن الممكن وضعها فى أول الشطر الثانى لبيت فى إطار قصيدة من الشعر العمودى وتتحقق نفس الدلالة كما أنه من الممكن أن تأتى فى نفس السطر ، أو البيت دون وصل .

فيكون السطر الشعرى :

أتلمس فيه زماناً ومكاناً ، مأوى نتلاصق فيه ونقتسم .

أمَّا ماجاء نتيجة ضرورة الوزن من تقسيم السطر إلى سطرين ، فما يبدو ،

فقد اشرنا إليه وهو قول الشاعر :

فلمن أتجه ؟
مداراتى تجفوها الشمس .

حيث لا يستقيم الوزن مع الواو الذى يستلزم وضعها قبل مداراتى لو أنها جاءت فى نفس السطر وهى ضرورة يمكن تجاوزها أيضاً .

وهذا جزء من قصيدته « الليل والمشانق » يقول فيه[٩٨] :

وكيف تنام !
وكفك فوق الزناد ،
ورأسك مشتعل بالحريق
تشعب سيل الفصائل
وحان شتات القبائل
فكل بوادٍ
وكل ينادى
وكل لغايته فى طريق
فكيف الأكف الشتيتة تهتز كفًا
وكيف الصفوف البديدة ترتج صفا
وكيف تنام .
وأنت الرفيق تحاذر خطو الطريق
وهجس الشقيق
وحارسك المرتجى .. لا يفيق
وما عدت تدرى
وسيل الرصاص بكل اتجاه
أيأتيك من خائن .. أو صديق
وكيف تنام

وكل الهموم وساد
وكل الحشايا سهاد .
وكفك فوق الزناد
مصوبة وحدها للمضيق

* * *

يظل الطغاة طغاة
لأنا نطيل لهم فى الحياة
ونلعق أقدامهم بالجباة
وندعو لهم فى الصلاة
وحين يدوى النفير
نطير خفافاً
ونعدو ارتجافاً
ونصبح نحن الضحايا .. ونحن الجناة !
يظل الطغاة طغاة ،
ونحسب أن الزمان الولود عقيم
وأن البلاء مقيم
وأنا صغار ، ..
تضعضعنا قسوة التجربة
فتفجؤنا ــ حين نغفو ــ الزلازل
وتوقظنا دمدمات القنابل
مصوبة فى الصميم
فيسقط وجه الظلام الدميم

* * *

التفعيلة الأساسية : فعولن ، التى تأتى فعول ، وفعولْ .

والسطر الشعرى قد ينتهى بفعولن أو فعول متحركة اللام أو ساكنة اللام . وكل الأسطر تبدأ بمتحركين وساكن .

ولهذا لا يوجد تدوير فى هذا الجزء شكلياً أما من حيث روح المتقارب فإنه يستوجب وصل المتحرك الذى تنتهى به فعولُ بالمتحركين الذين تبدأ بهما التفعيلة التى تليها .

والشاعر يستخدم القافية دون التزام .

وهناك قوافٍ ثانوية وأخرى رئيسية على هذا النحو وفق نهايات السطور :

تنام ــ الزناد بالحريق
الفصائل ، القبائل ، بوادى ، ينادى طريق
كفًّا ، صفًّا ، تنام ، الرقيق
الشقيق
يضيقْ
تدرى ، اتجاه ــ صديقْ
تنام ، وساد ، سهاد ، الزناد للمضيق

* * *

طغاة ، الحياة ، الحياة ، الصلاة
النفير ، خفافا ، ارتجافاً الجناة
طغاة
عقيم
مقيم
صغار .. التجربة ــ الزلازل القنابل ، الصميم
الدميم
فنهايات القوافى الأساسية .. يق ، اه ، يم

وكل قافية تنتظم فى إطارها قوافى أخرى تحدث إيقاعاً ينتظم التجربة والتشكيل ويخلصها من النثرية والتلقائية .

والأسطر يمكن وصل بعضها وإن كان وضعها الذى قدمها به الشاعر يمثل نوعاً من التقسيم الداخلى للأسطر أو الجمل الشعرية .

وفصل بعض الجمل وتقسيمها إلى أكثر من سطر يمكن هنا أن يمثل نوعاً من خصوصية المعنى ، فعندما يقول الشاعر : ونحسب أن الزمان

الولود عقيم
وأن البلاء مقيم
وأنا صغار
تضعضعنا قسوة التجربة

نجد أن « جملة » تضعضعنا قسوة التجربة .

فى وضعها الذى وردت به فى سطر مستقل يمكن أن تكون صفة لصغار ويمكن أن تكون خبراً لـ « أن » المحذوفة مع اسمها .

تفسرها الجملة السابقة ويكون المعنى « وأنا تضعضعنا قسوة التجربة » وهنا يكون المعنى أشد دلالة على مقتضى الحال . وأشد خصوصية وتراكباً مع معطيات التجربة القريبة والبعيدة .

وفى الجملة نوع من التمثيل الصوتى للمعنى ، فالفعل تضعضع يمثل معنوياً للحدث ، ولما أصابهم من هدم بسبب قسوة التجربة .

ولو بحثنا عن تلك الظواهر التى تتصل بالتناسب بين المبنى والوزن لوجدنا شواهد لها فى هذا الديوان .

فمن الاستدارة نجد قوله(٩٩) :

أنا حين تشابكت الأيدى
وتشابكت الأيام

تداخلت الرؤيا ..
نَهْراً يتفجر بالخصب
فالجملة تبدأ من أول السطر الأول وتنتهى بالسطر الأخير. وقوله[100] :

فلماذا نخشى يوماً
أن تذيل هذى الأوراق

وقوله[101] :

تجيئين فجأة
تغيبين فجأة
وقبل المجئ المفاجئ
وبعد الرحيل المناوئ
تظلين فى القلب توقًا إلى ظل هدأة

فالجملة تبدأ من قوله : وقبل المجئ ، وتنتهى بالسطر الأخير.

ومن تلك النماذج قوله :

متى يا أنيس الزمان الجميل ،
الزمان البخيل ،
الزمان الذى فى الحنايا .. تعود
متى ، من جديد ، يراوغنا ظلك المستطيل ،

فجملة الاستفهام تبدأ من السطر الأول حتى آخر السطر الثالث وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاستفهام فى السطر الرابع .

ولو تأملنا ظواهر التكرار الصوتى فى هذا الديوان لوجدنا كثيراً من أنماط التكرار .

فهناك تكرار للكلمة فى أول السطر وكثيراً ما تكون هذه الكلمة أداة استفهام أو حرفاً أو فعلاً أو صيغة من الصيغ ، وقد يأتى التكرار فى حشو السطر بصور مختلفة ، ومن نماذج التكرار[102] :

أحبك
كيف اصطخاب الرياح
وكيف اعتناق الصباح
وكيف اشتباك الرماح
وكيف انخلاع القلوب
على ومضة من ثنايا الشرر
وكيف اندفاع الفريق
يطل على حافة الموج
يرفع رأساً
وينهار نفساً
ويثوى على صخرة فى شعاب المضيق
تلاطمها دمدمات الرياح

* * *

أحبك ضاقت بساكنها الكلمات
فلم يعد البيت مأوى
ولا الحلم ظلاً
ولا الزمن المحتوينا مساحة
ولا الوعد متكأ للحزانى
وقد جاء عصر الشتات
فهل تسعف الذكريات
وحيدين
يثقل رأسيهما الأسن المستعاد ؟
وهل تسعف الصبوات ،
نداءاتنا

فالتكرار يطرد على هذا النحو :

٢ : ٤ كيف + افتعال + فعال

٥ كيف + افتعال + فعول

٧ كيف + افتعال + فعيل

٨ يفعل

٩ يفعل + فعلاً

١٠ يفعل + فعلاً

١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، تكرار « ولا »

٢٠ ، ٢٣ تكرار « وهل »

هذا فضلاً عن تكرار التاء والحاء، والقاف والفاء والياء ، والسين بالتناوب ثم تكرار النون والتنوين والمد بالألف ، بحيث تبدو الأسطر نمطاً من التمثيل الصوتى للمعنى ، وتجسيداً للأحاسيس .

والشاعر يستخدم الأفعال استخداماً واعياً ذكياً يستحضر بها الحدث بين يدى القارئ ، محدثاً فى نفس الوقت إيقاعاً صوتياً ظاهراً من تكرار الصوت والصيغة وإيقاعاً خفياً ، من حركة يبثها فى نَفْس قارئه . فالمعانى فى تفاعلها وحركتها تحرك ـ معنوياً ـ القارئ بحيث تبدو الحركات الظاهرة والخفية وكأنها متداخلة ومتوازية بصورة تشبه التشكيل السيمفونى ، ومن ذلك قوله فى قصيدته « بيت فوق شجرة »(١٠٣) :

كانت شجراً ، ينمو فىَّ ، وأنبت فيه
تلتف الأغصان بروحى ،
ويورق عمر ،
يسقط ظل ،
تعشب أرض كانت عطشى ،
كانت تقذفنا للتيه
هذا العمر المجدول نما

ينضجنا لفح الشمس
وتضفرنا سنوات القحط ،
ويترعنا نبع السقيا
نتشكل عبر جذورٍ موغلةٍ ،
نطلع فى ساق واحدة ،
نتفاوح من أكمام الزهر.
هُزى جذعًا
إنى أسَّاقطُ
إنا نساقط رطبًا وعناقيد
ميلى غصنا
ـ إنا حين تشابكت الأيدى ،
ـ وتشابكت الأيام ،
تداخلت الرؤيا ...
ـ نهراً يتفجر بالخصب
وشموساً تسطع فوق حقول القمح
ودروباً تفضى ، لمسالك تفضى ، لمدى يمتد .
ومدائن تعلو ..
لا يدخلها إلا المختومون بوشم الحبّ
كانت شجراً ينمو فىَّ وأنبت فيه
لا نعرف من منا الغصن ؟
ومن منا الثمرة ؟
تقطعنا ، لو تقصف غصناً
تنزعنا ، لو تقطع جذعاً ،
تشربنا
لو ترشف قطرة طلٍّ ذابت فوق جبين الشجرة

فلماذا نخشى يوماً
أن تذبل . هذى الأوراق ؟
وأن ينكسر الغصن
وأن يرتحل الظل ـ وينأى .
والشجرة فينا ما زالت
الشجرة فينا مزدهرة .

هذى خطواتى الأولى ، تمرق فى الطين ، وتوشك أن تتعثر ، أسقط ، ثم أعاود ، وجهى لا يفصح عن هدف ، ويداى معلقتان بغصن ، آه ، مغللتان بوعد ، يفلت منى ، لا ضير ، تشبثت بآخر ، عاودت الخطو ، الطين يلاحقنى ، الطين وجوه وبيوت وسراديب ووحشة ليل متكئة ..

* * *

فالأفعال تطرد على هذا النحو :

ينمو ، أنبت ، تلتف ، يفرح ، يورق ، يسقط ، تعشب ، تقذف ، ينضجنا ، تضفرنا ، تنزعنا ، نتشكل ، نطلع ، نتفاوح ، هزّى ، أساقط ، نسّاقط ، ميلى ، تشابكت ، تشابكت ، تداخلت ، يتفجر ، تسطع ، تفضى ، تفضى ، يمتد ، تعلو ، يدخلها ، ينمو ، نعرف ، تقطعنا ، تقصف ، تنزعنا ، نقطع ، تشربنا ، ترشف ، ذابت ، تخشى ، تذبل ، ينكسر ، نرتحل ، ينأى .. تمرق ، توشك ، تتعثر ، أسقط ، أعاود ، يفصح ، يفلت ، تشبثت ، عاودت ، يلاحقنى .

فهذا الحشد من الأفعال يستحضر الحدث بين يدى القارئ ، ويخلص البناء الشعرى من الثبات ، ويجعله قريباً من البناء الدرامى ، حيث الحركة فى الزمان . فالشاعر يستخدم صيغاً متنوعة للفعل ، وكل صيغة لها دلالتها ، ويستخدم الفعل إما ليدل به على حدث ، أو ليخبر به أو ليصف . وهو فى كل حال متميز عن الصيغ

الاسمية حتى تلك التى يمكن أن تدل على حدث ، أو على فعل .

ولا شك أن تكرار الصيغة أو تكرار الحروف يحدث إيقاعاً متراكباً مع الوزن فيخلص الشعر مما يمكن أن يقربه من لغة النثر .

ويبدو الشاعر زاهداً فى استخدام القافية ، لكنه استعاض عن ذلك بتكرار صيغ متقاربة ، وكلمات متماثلة ، وأساليب مكررة كالنفى والتوكيد والاستفهام ، إلى جانب تكرار حركات المد ، وتكرار بعض الحروف .

وقد جاء المقطع الأخير دائرياً ، واستعاض الشاعر عن استخدام السطر الشعرى باستخدام الفاصلة والنقط ، وكان من الممكن أن يرد هذا المقطع فى صورة أسطر شعرية ، مثل باقى مقاطع القصيدة دون أن يحدث ذلك صدعاً فى التجربة ، بل ربما كان ذلك أقرب إلى روح القصيدة ، ويكون على هذا النحو :

هذى خطواتى الأولى تمرق فى الطين ، وتوشك أن تتعثر
أسقط ، ثم أعاود
وجهى لا يفصح عن هدفٍ ، ويداى معلقتان بغصن
آه .. مغللتان بوعدٍ ، يفلت منى ، لا ضير ،
تشبثت بآخر ، عاودت الخطو ،
الطينُ يلاحقنى ،
الطينُ وجوهٌ وبيوت وسراديب ووحشة ليلٍ متكئة .

كما نلاحظ أن الشاعر قدم بعض الأسطر التى تمثل جملة طويلة فى أكثر من سطر شعرى ، وكان من الممكن أن يقدمها متصلة ما دام قد قدم بعض الفقرات الدائرية فى نفس القصيدة . ومن ذلك :

الأسطر بدءاً من قوله : إنَّا حين تشابكت الأيدى ، حتى قوله ومدائن تعلو .. لا يدخلها إلاَّ المختومون بوشم الحب .

فهذه الأسطر الثمانية تمثل جملة طويلة ، فقد بدأت بـ (إن واسمها فى السطر

الأول ، وجاء الخبر فى السطر الثالث وجملة الحال فى السطر الرابع وعطفت الجمل الثلاث فى السطر الخامس والسادس والسابع على جملة الحال وجاء الأخير صفة .

* * *

وإذا تأملنا قصائد الديوان وجدنا أنها تسع عشرة قصيدة ، منها قصيدتان عموديتان ، وقصيدتان أخريان أكثر أبياتها من الشعر العمودى ، وباقى القصائد من الشعر الحر .

وهناك ثمانى قصائد تفعيلاتها الأساسية « فعلن أو فاعلن ، وأربع قصائد تفعيلتها « فعولن أو فعول » .

وقصيدتان « فاعلاتن أو فعلاتن أو فالاتن .

والباقى مستفعلن أو متفعلن أو مستعلن .

وقد ألقينا ضوءاً على بعض النماذج من الشعر الحر ، ويبقى أن نلقى بعض الضوء على الشعر العمودى . ومن ذلك « رباعيات » من قصيدته « خطوط فى اللوح » يقول فيها(١٠٤) :

بين وقع الظل ، والظل يميلْ
رأسه الغارب فى كل اتجاهْ
والدم القانى على الأفق يسيلْ
معلناً بالموت ، ميلاد حياهْ

* * *

طائر حط على الغصن وطارْ
حاملاً فى صدره سر الرحيلْ
ما له يبحث عن وجه نهارْ
يرجع الحلم إلى العمر الجميلْ

* * *

الجناحان يرفان .. فيعلو
والجناحان يسفان .. فيدنو
روضه الهامد إجداب ومحل
والمدى حوليه إيحاش وسجن

* * *

التفعيلات فى الرباعية الأولى والثانية :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

وفى الثالثة : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فهو من مشطور الرمل ومشطور الرمل لم يرد عند العروضيين ، فإذا تأملنا القافية وجدنا أنها تبادلية :

أ ، ب ، أ ، ب .

ولا شك أن مستوى الأداء هنا متميز ، وممتاز فى آن واحد ، ومن يقرأ الرباعيات الخمس يتأكد من ذلك ، فعلى الرغم من إجادة شاعرنا فى شعره الحر ، فإن شعره العمودى يبدو ذا طابع متميز من حيث نضج التجربة وخلوصة من الغموض الذى يترتب عن عدم الوصول للتوازن التام بين عناصر التشكيل والتجربة ، وغلبة التجربة موضوعيًا على الشكل .

وقد قدم الشاعر قصيدة بعنوان رومانتيكية يقول فيها(١٠٥) :

من أى البحرين أخاف
البحر الممتد أمامى
أم بحر يغرق فى عينيك
مرتج الموجة والإعصار
لا شاطئ فيه .ولا مجداف

* * *

شارفت اليمَّ، ولم أغرقْ
وقبست النار، ولم أحرقْ
وعزفت لحوناً من ظمأ
ودققت على الباب المغلقْ
ورجعت بعشرة أيامي
لدوائر من صمت مطبقْ
تنزعني من أضيق رؤيا
ترميني في شرك المطلق
ترتج بأعماقي لغة
حيرى بالسر ولم تنطقْ
من يملك ذاكرة تحصي
طعنات اللجة في زورقْ
أو يخلع أقنعة تخفي
لعثمة الحاجة في منطقْ
ها أنت على سقف الدنيا
ميلاد حياة تتخلقْ
وشعاع بالرحمة يدنو
لخيال مكدود مرهقْ
وأنا في اليم فمن يدري
أنجو بحياتي أم أغرقْ

* * *

نافذتي فتحت، وأطلَّت
عيناك، فشمسك إلهامي
أنّي أتلفت، يتبعني

سريان العطر بأنسامى
وأجئ إليك يظللنى
صوت بالبشرى ، مترامى
أستجمع لحظات اللقيا

عقداً منضود الأيام

* * *

بدأ الشاعر قصيدته بخمسة أسطر متقاربة من حيث الطول والتفعيلات .

أما المقطوعتان التاليتان فإنهما من الشعر العمودى ذى الوزن الواحد وكل مقطوعة لها قافية واحدة .

والتفعيلات هى : « فعلن فعلن فعلن فعلن » .

متحركة العين أو ساكنتها فى كل شطر .

والشاعر مالك لأطراف تجربته، فجاءت قوافيه متمكنة ولم نر حشواً فى نظم الأبيات ـ مجلوباً لمجرد النظم ، بل إن مستوى الأداء متفرد ، وقد وصل إلى التوازن الشعرى بين الموضوع والشكل ، وبخاصة فى ما قدمه من شعر عمودى يبدو متميزاً بدرجة واضحة عن الأسطر الخمسة التى جاءت من الشعر الحر التى وردت فى مطلع قصيدته وكأنها تمثل مرحلة المخاض لميلاد قصيدة .

* * *

وهناك قصيدة أخرى بعنوان « كلاسيكية » من بحر البسيط يقول فيها[١٠٦] :

هذى طريق ، وهذا منتهى أملى   وأنت أمسى فلا تستمسكى بغدى
وقفت عمرى على وهم ظفرت به   والآن ياوهم ما أبقيت ، ملء يدى
وقفت صحوى على أفق طلعت به   شعاع مستدفئ يدنو لمرتعِد
وقفت خطوى على درب به اشتجرت   هوج الرياح وعضُّ القيد فى جَلَدِى

وصوَّحتْ لحظاتٌ كنت أحسبها زاداً وريًّا لمخذول المتاع صدى
كانت حناحين من نُعْمى ومرحمة ومن تمازج أرواح ومـعـتـقـد
رفيف أنسامها أنفاس عافيتى وبرد أندائها ينساب فى كبدى
أطبقت عينى يا رويا بها اكتملت، ملامح الأسدِ الغاف بلا أبدِ
حتى صحوت على دنيا بلا أفق ولا شعاب ، ولا فجر ولا عمدِ
تزاحمت فيك أضداد الحياة فلا نجاة من صدماتِ القهر والعقد
وأفرخت فيك أوهام الطريق فلم تدن السبيل لنائى العيش مفتقدِ
توقف الزَّمن المعاق وخلفنى طريح حلمٍ بعيد المنتأى بددِ
هذا صهيل الليالى فى محابسها وتلك حمحمة الأيام فى الوتدِ
وأنت أسطورة فى اليم غارقة تشى بها فورة الأمواج بالزبد

فالقصيدة تعبر عن تجربة الشاعر تعبيراً فذاً متفرداً ، ولا شك أن لتسميتها « كلاسيكية » نصيب كبير فى مضمونها ، وشكلها فهى من حيث الشكل جاءت فى بحر كلاسيكى هو البسيط ، وهى من حيث المضمون تتميز بالنضج الذى هو سمة أساسية للفن الكلاسيكى .

يقول « ت . س . إليوت » فى مقال له بعنوان ما هو الكلاسيكى :

« لو وجدت كلمة يمكننا أن نركز عليها كما توحى لنا بأكبر قسط مما أعنيه بلفظة « كلاسيكى » إنما هى كلمة « النضج » .. ولا وجود للكلاسيكية إلا عندما تنضج المدنية وحينما تنضج اللغة وكذلك الأدب ، وهى أيضاً ناتجة عن العقلية الناضجة »(١٠٧)

ووزن الأبيات :

« مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن » فى كل شطر .

وهى خالية مما يمكن آن يكون حشواً أو تضميناً ، أو استدعاء للقافية ، وإنما هى بمثابة بنية شعرية تتراكب فيها الأبعاد ويتساوى المبنى والوزن بصورة دقيقة فريدة .

* * *

والقصيدة التي سنختم بها قراءتنا لهذا الديوان هي قصيدة : « للعبير إختناق » .

وهي من بحر الخفيف « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » .

وقافيتها مطلقة مردوفة موصولة باللين ، فالروي وهو القاف مسبوق بالألف ، وهي موصولة باللين الناشئ من إشباع ضمة القاف .

وقد قيلت هذه القصيدة من وحي المهرجان الشعري الذي عقد ببغداد خلال شهر مارس ١٩٨٥م في مناسبة الاحتفالات بأعياد المرأة العراقية ، وعيد المرأة العالمي ، وشارك الشاعر في هذا المهرجان ممثلاً لشعراء مصر .

ويبدو أن وصول الشاعر إلى بغداد كان سابقاً لسائر الشعراء بعدة أيام ، مما جعله يكتشف صبيحة وصوله أنه الرجل الوحيد في فندق الرشيد بين أربعمائة امرأة يمثلن نساء العالم(١٠٨) :

والسؤال الذي يطرح نفسه هو : لماذا اختار الشاعر الشعر العمودي ليصوغ من خلاله تلك التجربة العصرية ؟

ولماذا اختار بحر الخفيف وهو من البحور القديمة في الشعر العربي ؟

لا شك أننا يمكن أن نؤكد أن الأوزان العربية أقدر على تشكيل التجربة تشكيلاً شعرياً من أسلوب التفعيلة والسطر ، حيث تتخلص التجربة من النثرية وتصل إلى درجة التوازن بين الشكل والمضمون بصورة تخلصها من أسر الذات ، والواقع ، ومن العلائق غير الأصيلة أو العميقة للتجربة ، واللغة ، والشعر .

يقول الشاعر(١٠٩) :

١ - أخرستني العيون والأحداق	فكلامي الشرود والإطراقُ
٢ - الخطى لهفة ، وبعض انعطاف الـ	ـنفس وجدُ ولهفة واشتياقُ
٣ - وجناحان من حنين يرفا	ن فهذا المدى ضحى وانعتاقُ
٤ - والهوى مركبي لدار حماها	وحماها النجوم والأشواقُ
٥ - قيدتني سبيكة العطر ، فارتعـ	ـت وللعطر سطوة ووثاق

٦ ـ واحتوتنى مفتن السحر ، لحظ بـابـلـى ، وكـرمـةٌ ، وعـنـاقَ
٧ ـ واستبيحت ممالكى ، فخيالى مشرئب الخطى وقـلبى يسـاقُ
٨ ـ والهوى دائر الحميا ، فقلبٌ مستجير اللظى ، وقلب مراقُ
٩ ـ عنفوان الجمال يعتو فأهفو وبـعـيـنـىَّ من لـظـاه احتراقُ
١٠ ـ حينما دُرت ، يصعد الدفء طقساً عـبـقـريـاً ونجهش الأعـمـاقُ
١١ ـ ويغيب المحل الجديب ، ويحيا من جـديـد ، وتنبت الأوراقُ
١٢ ـ سهر فى العيون أن تكتم الشجـ ـو وللشجو فى العيون انبثاقُ
١٣ ـ إرتداد إلى المسافات بنأيـ ـن وينـأى الوميضُ والإبراقُ
١٤ ـ السنون التى قطعنا اغتراب والطـريق التى احتوتنا فراقُ
١٥ ـ غارق فى العيون هيهات أُطفو يـا لـقـلـبٍ يـلـذه الاغـراقُ
١٦ ـ ربَّ أُلقيتنى بواد ظليل تـتـمنى وروده الـعـشـاقُ
١٧ ـ ماالذى الآن اشتكى رب نُعمى قـتـلـتـنـى ، وللعبير اختناقُ
١٨ ـ قد يطاق الجمالُ فرداً ، ولكن كـل هـذا الجمال كيف يطاقُ

الوزن كما قلنا هو بحر الخفيف ، والقافية مطلقة ، والمعانى تتراكب مع المبانى ، ليس هناك زيادة فى المبنى عن الوزن ، ولا زيادة فى الوزن عن المبنى ، فيكون تضمين أو حشو .

وتتراكب القافية مع التجربة ، فالقاف تمثل لما يمكن أن يكون صدمة الشاعر بهذا الجمال الذى فاجأه ، وأحاط به ، وأشعره بنوع من الذهول ، الذى تمثله ، فكانت هذه الأبيات التى تعبر عن امتلاك الشاعر لناصية التجربة وتمثله لها تمثلاً فنياً ناضجاً .

والشاعر يستخدم وسائل أسلوبية وموسيقية متميزة فى تشكيل تجربته التى تدور حول موقف واحد ، حيث وجد الشاعر نفسه . وحيداً بين نماذج عديدة وفريدة من نساء العالم ، وفى مواجهة جمال لا طاقة له به .

فى البيت الأول نجد الشاعر يستخدم التصريع ، وهو محسن قديم كان الشعراء يستخدمونه فى مطالع قصائدهم ، حيث ينتهى الشطر الأول من المطلع بنفس قافية

القصيدة ، كما نجد تآلف المدّات مع الجو النفسى . ففى كل كلمة من البيت نجد حركة طويلة ، وهى حركات ذات دلالة سياقية فلا تختص بتجربة يعنيها أو نوع من التجارب ، بل تلون كل تجربة بلون خاص ففى تجربة الحزن ، والفرح والانبهار والألم نجد لها دلالة تميز التجربة لأنها تساير حركة الانفعال .

وفى البيت الثانى نجد تقسيماً يتجاوز نظام البيت ، فالبيت مدور ، والقسم الثانى بعد نهاية التفعيلة الأولى من السطر الثانى « وبعض انعطاف النفس وجد » .

ثم يأتى التقسيم اللفظى ممثلاً للمحتوى الذى يدور حول اللهفة حيث نجد البيت ينتهى بـ : وجد ولهفة واشتياق ، وهو تمثيل صوتى لحركة نفسية .

وفى البيت الثالث نجد الحركات تطول ، والحروف ترق ، حيث يتآلف حفيف الحاء مع المد بالألف والياء الذى يمثل لنوع من الألم بعكس المد بالواو الذى يمثل لنوع من الدهشة والتهويل فى البيت الأول ، كما يعمق تكرار النون من هذا الإحساس .

وفى البيت الرابع نجد جناساً بين حَماها ، وحِماها ، واستخداماً للمدات .

وفى البيت الخامس نجد تكراراً لفظياً (العطر ، للعطر) ونجد إيغالاً حيث تتم الجملة عند قوله فارتعت ثم جاء قوله : وللعطر سطوة ووثاق تتميماً للمعنى وإيغالاً ، وهو تتميم يضيف جديداً ، حيث أفاد إتماماً للصورة وتكميلاً للموقف وتعليلاً للحدث .

وفى السادس نجد تقسيماً يتجاوز نهاية الشطر الأول دون أن يكون البيت مدوراً ، وهو يأتى من عدم الفصل بين الصفة والموصوف. وفى ٧ ، ٨ نجد تقسيماً لفظياً ومعنوياً ، وتوازناً بين أقسام البيتين كما يلى :

فخيالى مشرئب الخطى ، وقلبى يساق
فقلب مستجير اللظى ، وقلب مراق

واللافت أن الشاعر ينتقل من الخاص فى البيت السابع إلى العام فى البيت الثامن .

وفى البيت التاسع نجد أن الشاعر يمثل صوتياً لعنفوان الجمال من خلال استخدام

الفعل : « يعتو ، ويهفو » الذى يحدث نوعا من الترديد الصوتى الممتد ، ويكشف عن إحساس بالهول .

وفى العاشر نجد تقسيماً وتكراراً للقاف ، وفى البيت الحادى عشر نجد تقسيماً وتكراراً للجيم والدال والحاء .

وفى الثانى عشر نجد تكراراً لفظياً كما يلى :

العيون .. الشجو ... الشجو .. العيون

وفى الثالث عشر نجد تكراراً للحركات الطويلة والنون والتنوين

وفى الرابع عشر نجد توازناً فى بناء الشطرين

السنون التى قطعنا اغترابُ

والطريق التى احتوتنا فراق

كما نجد تكراراً للطاء والقاف والنون ، والمد بالياء والألف .

وفى الخامس عشر ، نجد رداً للأعجاز على الصدور ، وتكراراً : للواو والألف والقاف .

وفى السادس عشر تكرار للراء والتاء ونوع من التوازن الصوتى بين أول البيت وآخره .

وفى السابع عشر : نجد توازناً صوتياً بين أول الشطر الثانى وآخره ،

وفيه نوع من التتميم أو الإيغال فى قوله « وللعبير اختناق » وهو يمثل تعميقاً للمعنى وتعليلاً للحدث .

وفى البيت الأخير نجد نوعاً من رد الأعجاز على الصدور : قد يطاق .. لا يطاق ، والتسهيم حيث ينبئ الشطر الأول عن مضمون الشطر الثانى ، ثم نجد نوعاً من التركيب المعكوس والمقابلة :

يـــطـــاق الجمـــال فـــرداً كـــل الجمـــال كـيـف يـطـاق

حيث تضمن الاستفهام معنى النفى .

إن التشكيل الموسيقى للقصيدة تشكيل فنى ذو مستوى عالٍ ، وهو القصيدة العمودية ستظل قادرة على التعبير عن تجارب العصر وروحه .

والشاعر ماهر فى استخدام الوسائل الصوتية والإيقاعية فى كل بيت على فى الأبيات جميعها من ناحية أخرى حيث نرى ما يشبه الإيقاع السيمفونى تراكب وسائل الإيقاع وتتتابع الأصوات كأنها قطعة موسيقية تعزفها مجم موسيقية .

وإذا كنا قد عرضنا لعناصر الإيقاع الصوتى فى كل بيت ، فإن هناك نهايات الأبيات يجعل الأبيات أشبه بالجمل الموسيقية . والنهايات تتشابه النحو :

١ ـ الشرود والإطراق	لـهـفـة واشـتـيـاق	ضـحـى وا	
الـنـجـوم والأشواق	ســطوة ووثــاق	كــرمــة و	
٢ ـ قـلـبى يساق	قــلـب مــراق	لــظـــاه	
٣ ـ تجهش الأعماق	تـسـنـبت الاوراق		

وهناك إلى جانب ذلك تقنيات صوتية تزيد من تراكب الإيقاع ال

فالأبيات تبدأ بكلمات بينها نوع من التماثل الصوتى والإيقاعى المتنوع

أخرستنى الخطى . وجناحان . والهوى . قيدتنى . واحتوتنى

واستبيحت . والهوى . عنفوان . خيثما

ثم هناك المقابلات التى تضيف إلى تلك الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية و البيت الأول والأخير .

فالشاعر عازف بارع على قيثارة الشعر العربى ، وهو يثبت أن الشاعر ال أمرئ القيس والسموءل إلى المتنبى ثم شوقى يعزف على قيثارة فريدة،بل إنه خلال عزفه سيمفونيات ذات أبعاد متنوعة لا فرق فى ذلك بين شعر عمودى

حُرٌّ ما دام الشاعر يملك أدواته ، وما دام قادراً على تمثل تجربته وعالمه الذاتى والخارجىء ومتمثلاً فى ذلك لعصره وتراثه الشعرى .

الهوامش

(١) ابن رشيق ، العمدة جـ ١ ص ١٧٨ .
(٢) ديوان امرئ القيس ص ١٩٦ .
(٣) أهدى سبيل لعلمى الخليل ص ١٥٤ ، العمدة ص ١٧٨ .
(٤) ابن رشيق العمدة جـ ١ ص ١٧٩ .
(٥) العمدة جـ ١ ص ١٧٩ .
(٦) نفس المرجع جـ ١ ص ١٨٠ .
(٧) ديوان ابن المعتز جـ ٢ ص ٥ .
(٨) معجم الأدباء جـ ٦ ص ٨٦٢ .
(٩) ديوان ابن وكيع التنيسى ص ٤٣/ ٤٤ .
(١٠) المقتطف من أزاهر الطرف ، ٢٣٤ .
(١١) نفس المرجع السابق ص ٢٣٤/ ٢٣٥ .
(١٢) المرجع السابق ص ٢٣٥ .
(١٣) العمدة جـ ١ ص ١٨٠ .
(١٤) المقتطف ص ٢٣٦/ ٢٣٧ .
(١٥) ديوان السموءل ص ٩٠ .
(١٦) ديوان السموءل ص ٩٣ .
(١٧) المقتطف ص ٢٣٨ .
(١٨) القافية ص ١٩١ .
(١٩) يتمية الدهر للثعالبى جـ ص ٤٤١/ ٤٤٣ .
(٢٠) العمدة جـ ١ ص ١٨٠ .
(٢١) ديوان ابن زيدون ص ٤٣/ ٤٥ .
(٢٢) ديوان ابن زيدون ص ٢٠١ .
(٢٣) الأدب الأندلسى ص ٣٨٨ عن أنساب الأشراف م ٨/ ٣١٩ .

(٢٤) الموشحات العراقية ص ٦٢ .
(٢٥) ابن سناء الملك،دار الطراز ص ٢٥ .
(٢٦) نفسه ص ٢٥ .
(٢٧) د . عونى عبد الرءوف،القافية ص ٢٠١/ ٢٠٢ .
(٢٨) د . عونى عبد الرءوف،القافية ص ٢٠١/ ٢٠٢ .
(٢٩) د .هيكل ، الأدب الأندلسى ص ١٤٤ .
(٣٠) نفس المرجع ص ١٤٤ .
(٣١) الديوان الأكبر ص ٢٠٢ .
(٣٢) ديوان ابن سهل الإشبيلى ص ٢٨٣ .
(٣٣) نفح الطيب جـ ١ ص ٤٠٨ .
(٣٤) المغرب ص ٢١٧ .
(٣٥) نفاضة الجراب فى علالة الاغتراب ص ١٦٩ .
(٣٦) جيش التوشيح ص ٧٤ .
(٣٧) ديوان ابن حاتمه ص ١٦٢ .
(٣٨) جيش التوشيح ص ١٣ .
(٣٩) العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات ص ١٨ .
(٤٠) توشيع التوشيح ص ١١٣ .
(٤١) فوات الوفيات ، جـ ٢ ص ١٥٢ .
(٤٢) نفاضه الجراب فى علالة الاغتراب ، ص ١٦٧ . .
(٤٣) ديوان ظافر الحداد ص ٣٣٣ .
(٤٤) ديوان ظافر الحداد ص ٣٣٣ .
(٤٥) التوشيح للصلاح الصفدى ص ٩٦/ ٩٧ ـ وانظر ما قدمه الصفدى من موشحات نَهج فيها نهج ابن زهر .
(٤٦) الموشحات العراقية ص ٣٦٤/ ٣٦٥ .
(٤٧) الموشحات العراقية ص ٣٨٩ .
(٤٨) أشتات مجتمعات ص ١٠٩ .

(٤٩) أشتات مجتمعات ص ١٠٨ .
(٥٠) العقاد دراسات فى المذاهب الأدبية ص ٤٢ .
(٥١) ديوان رفاعة رافع الطهطاوى ص ١٣٦ .
(٥٢) ديوان رفاعة ص ١٢٦ .
(٥٣) ديوان رفاعة ص ١٤٩/ ١٥٠ .
(٥٤) ديوان رفاعة ص ١٥٦ .
(٥٥) مذاهب وشخصيات ص ٩٧/ ٩٨ .
(٥٦) ديوان وراء الغمام ص ٣٢ .
(٥٧) الشعر العربى المعاصر_ روائعة ص ١٧٥ .
(٥٨) ديوان « الأمس الضائع » ص ٥٦ .
(٥٩) ديوان : لابد ص ١٠٩/ ١١٠/ ١١١ .
(٦٠) ديوان لابد ص ١٢٣ .
(٦١) أنس داود ، التجديد فى شعر المهجر ص ٣٥٤
(٦٢) ديوان الأجنحة المتكسرة ، ص ٩ .
(٦٣) أغانى الحياة ص ٨٩/ ٩٠ .
(٦٤) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، ص ٦١/ ٦٢ .
د . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص
(٦٥) ٦٢ .
(٦٦) نفس المرجع ص ٨٥ .
(٦٧) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، ص ٦٢ .
(٦٨) مجلة الشعر ، العدد الثالث يوليو ١٩٧٦م ص ١٠ .
(٦٩ – ٧٠) نفسه ص ١١ .
(٧١) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، ص ٨٦ .
(٧٢) س . موريه ، حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، ص ١٣٩ .
(٧٣) د . عبد القادر القط ، قضايا ومواقف ص ١٠٢ .
(٧٤) د . مصطفى يوسف الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر ص ١٧٦ .
(٧٥) أدونيس _ زمن الشعر ، ص ١٧ .

(٧٦) ماثيو أرنولد ، مقالات فى النقد ص ٢٢ .
(٧٧) نزار قبانى ، الشعر قنديل أخضر ص ٣١/ ٣٢ .
(٧٨) نزار قبانى الأعمال السياسية ص ٦٦/ ٦٧ .
(٧٩) نفس المرجع ص ٩٣ .
(٨٠) الشعر قنديل أخضر ص ٤١/ ٤٢ .
(٨١) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص ٦٦ .
(٨٢) تأملات فى زمن جريح ص ٦٣/ ٦٤ .
(٨٣) د . عز الدين إسماعيل الشعر العربى المعاصر ص ٢٤٧ .
(٨٤) تأملات فى زمن جريح ص ٦٥ .
(٨٥) د . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، ص ٨٣ .
(٨٦) المرجع السابق ص ١٠٨/ ١٠٩ .
(٨٧) نزار قبانى الأعمال السياسية ، ص ٤٢ .
(٨٨) ديوان أغنيات الليل ص ٤٠/ ٤٢ .
(٨٩) فى الشعر والشعراء ص ٩٨/ ٩٩ .
(٩٠) ديوان جميل ص ٦١/ ٦٢ .
(٩١) البياتى ، مملكة السنبلة ص ٢٥/ ٢٦ .
(٩٢) نفس الديوان ص ١٠٥/ ١٠٩ .
(٩٣) ديوان : الخروج إلى النهر ص ١٧/ ١٨ .
(٩٤) الخروج إلى النهر ص ١٩/ ٢٠ .
(٩٥) الخروج إلى النهر ص ٤٩ .
(٩٦) ديوان لغة من دم العاشقين للشاعر فاروق شوشه صدر عام ١٩٨٦ م .
(٩٧) ديوان ، لغة من دم العاشقين ص ٢٣/ ٢٥ .
(٩٨) الديوان ص ٨٨/ ٩١ .
(٩٩) الديوان ص ٨ / ٩ .
(١٠٠) نفسه ص ٩ .
(١٠١) نفسه ص ٣٩ .
(١٠٢) ديوان ، لغة من دم العاشقين ص ١٧/ ١٩ .

(١٠٣) الديوان ص ٧/ ١٠ .
(١٠٤) الديوان ص ٣٧/ ٣٨ .
(١٠٥) ديوانه ص ٩٧/ ٩٩ .
(١٠٦) الديوان ص ٩٣/ ٩٤ .
(١٠٧) إليوت ، د . فائق متّى ص ٢٣٨ .
(١٠٨) الديوان ص ١٠٥ .
(١٠٩) ديوانه لغة من دم العاشقين ص ١٠٦/ ١٠٨ .

الفصل الثالث

موسيقى الشعر القصصى والمسرحى

أولاً : موسيقى الشعر القصصى

حفل الشعر العربى القديم بكثير من قصص الصيد ، التى تمثل الصراع بين الصياد والحيوان ، أو بين الحيوان وكلاب الصيد ، وكثيراً ما يقدم الشاعر نموذجاً للصائد ، وصورة للصراع من أجل البقاء .

كما نرى بعض القصص الأخرى التى تتصل ببعض القضايا الإنسانية والاجتماعية .

وقد وردت هذه النماذج القصصية فى بحور مختلفة ومتنوعة .

ويرى كارل بروكلمان أن أهم محاولة للشعر القصصى فى الشعر الجاهلى وجدت عند الأعشى فنراه يقول : « أمَّا محاولة الأعشى إنشاء شعر القصة واختراع أسلوب الملحمة فى إشادته بوفاء السموءل فقد بقيت عملاً فذاً لم ينسج أحد على منواله »(١) .

ويرى أنها « أول قصة شعرية عند العرب »(٢) .

يقول الأعشى فى هذه القصيدة التى تتضمن قصة وفاء السموءل(٣) :

كن كالسموءل إذ سار الهمام له   فى جحفل كسوادِ الليل جرارِ
جار ابن حيا لمن نالته ذمته   أوفى وأمنع من جار ابن عمارِ
بالأبلق الفرد من تيماء منزله   حصن حصين وجار غير غدارِ
إذ سامه خطتى خسف فقال له   مهما تقله فإنى سامع حار
فقال ثكل وغدر أنت بينهما   فاختر وما فيهما خط لمختارِ
فشك غير قليل ثم قال له   اذبح هديك إنى مانع جاريِ
إن له خلفاً إن كنت قاتله   وإن قتلت كريما غير عوّار
مالاً كثيراً وعرضا غير ذى دنسٍ   وإخوةً مثله ليسوا بأشرار
جروا على أدبٍ منّى بلا نزقٍ   ولا إذا شمَّرت حرب بأغمارِ
وسوف يعقبنيه إن ظفرت به   رب كريم وبيض ذات أطهار
لاسرهن لدينا ضائع مذق   وكاتمات إذا استودعن أسراري
فقال تقدمةً إذْ قام يقتله   أشرفْ سموءل فانظر للدم الجاري
أأقتل ابنك صبراً أو تجئ بها   طوعاً فأنكر هذا أىَّ إنكارِ
فشك أوداجه والصدر فى مضض   عليه منطوياً كاللذع بالنَّارِ
واختار أدراعه أنْ لايسب بها   ولم يكن عهده فيها بختار
وقال لاأشترى عاراً بمكرمةٍ   فاختار مكرمة الدنيا على العار
والصبر منه قديماً شيمة خلق   وزنده فى الوفاء الثاقب الواري

والتحليل الفنى للقصيدة يكشف عن عناصر جودتها من حيث التشكيل والمحتوى ، كما يكشف قدرة الإطار الموسيقى للشعر العربى العمودى على أن ينتظم القصة وأن يفى بمتطلباتها وعناصرها .

فالقصة التى قدمها الشاعر جاءت فى بحر البسيط وهى قصة لها ما للقصة النثرية من مقدمة وعقدة وحل ، ومن تكثيف وشخصية وحدث وموقف وزمان ومكان .

* * *

وإذا تأملنا تلك القصص التى وردت فى الشعر القديم نجد أنها وردت فى بحور متنوعة .

فالمسيب بن علس يقدم قصة اللؤلؤة التى يكابد الغواص المشاق فى سبيل الحصول عليها تلك التى تمثل رمزاً للمرأة ومن ذلك قوله(٤) :

قتلت أباه فقال أتبعها أو أستفيد رغيبة الدهر
نصف النهار الماء غامره ورفيقة بالغيب لا يدرى
فأصاب منيته فجاء بها صدفية كمضيئة الجمر

والبحر الذى صاغ فيه المسيب هذه القصة التى عرضنا مشهداً منها هو بحر الكامل ونمطه .

متفاعلن متفاعلن فعلن متفاعلن متفاعلن فاعلْ

ويقدم الأعشى نفس القصة فى إطار بحراً لبسيط ومنها قوله(٥) :

قد رامها حججاً مذ طرَّ شاربه حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا
لا النفس توئسه منها فيتركها وقد رأى الرغب رأى العين فاحترقا

ويقدم كعب بن زهير قصة من قصص الصراع بين الحيوان والصائد فى إطار بحر المتقارب ومن ذلك قوله(٦) :

فصادفن ذا حنق لاصق لصوق البرام يظن الظنونا
قصير البنان رقيق الشوى يقول أيأتين أم لا يجينا

فالموقف موقف انتظار وتلهف على مجئ الحيوان من ذلك الصياد الذى يكاد يلتصق بالأرض من شدة الاختفاء .

والقصيدة من بحر المتقارب والأحداث تتوالى فى تدفق وتسلسل يكشفان عين قدرة البحر على أن ينتظم القصة .

ويصوغ أوس بن حجر نفس القصة فى إطار بحر الطويل ، ومن ذلك قوله فى وصف الصائد وتصوير انتظاره للحيوان الذى ينوى صيده ، يقول أوس[٧] :

فلاقى عليها من صباح مذمراً   لنا موسه من الصفيح سقائفُ
صَدٍ غائر العينين شقق لحمه   سمائم قيظ فهو أسود شاسفُ
أرب ظهور الساعدين عظامه   على قدر ، ششن البنان جنادفُ
أخو قترات قد تيقن أنه   إذا لم يصب لحماً من الوحش خاسفُ
معاود قتل الهاديات شواؤه   من اللحم قصرى بادن وطفاطفُ
قصى مبيت الليل للصيد مطعم   لأسهمه غارٍ وبارٍ وراصفُ

* * *

ووردت بعض القصص التى تتصل بالممالك القديمة عند السموءل وعدى بن زيد وغيرهم من الشعراء ، ومن ذلك قول عدى بن زيد[٨] :

أين أهل الديار من قوم نوح   ثم عاد من بعدهم وثمود
أين آباؤنا وأين بنوهم   أين آباؤهم وأين الجدود

وهذه الأبيات من بحر الخفيف ، وهى مجرد إشارات إلى أحداث تاريخية بغرض الوعظ .

وقد ورت فى عصور تالية للعصر الجاهلى بعض الأراجيز التى نظمها الشعراء ، وقدموا بها بعض الأحداث التاريخية ، بأسلوب القصة أو الحكاية أو السيرة ومن ذلك أرجوزة المعتضد لابن المعتز وهى تزيد عن ثلاثمائة بيت ومن ذلك قوله فى وصفه لفتح آمد[٩]

وأعظم الفتوح فتح آمدْ   معقل كل فاجرٍ معاندْ
لم يرقط مثلها مدينةْ   منيعة بسورها حصينةْ
فلم يزل فى رأيه وخيلهْ   وحزمه فى قوله وعملهْ

وقد وردت أراجيز كثيرة تحكى قصصاً ، ومن ذلك الأرجوزة التاريخية لابن عبدربه وتقع فى أكثر من أربعمائة بيت يتحدث فيها عن مغازى عبدالرحمن الناصر ،

وقد قدم لهذه المغازى بحمد الله ، ثم تحدث عن أفضال عبدالرحمن الناصر ثم انتقل إلى الحديث عن مغازيه التى تبدأ من عام ٣٠٠هـ وحتى ٣٢٢هـ ، وقد تحدث عنها غزوة غزوة وفق الترتيب الزمنى ، وهذا جزء من هذه الأرجوزة تبدو فيه سمات هذا اللون من الشعر .

يقول ابن عبدربه(١٠) :

هو الذى جمع شمل الأمهْ وجاب عنها دامسات الظلمهْ
وجدد الملك الذى قد أخلقا حتى رست أوتاده واستوسقا
وجمع العدة والعديدا وكشف الأجناد والحشودا
ثم انتحى جيان فى غزاته بعسكر يسعر من حماته
فاستنزل الوحش فى الهضاب كأنما حطت من السحاب
فأذعنت مُرَّاقُها سراعاً وأقبلت حصونها تداعى
لما رماها بسيوف العزم مشحوذة على دروع الحزم
كادت لها أنفس تجود وكادت الأرض بهم تميد
لولا الإله زلزلت زلزالها وأخرجت من رهبة أثقالها
فأنزل الحصون حصناً حصناً وأوسع الناس جميعاً أمنا
ولم يزل حتى انتحى جيانا فلم يدع بأرضها شيطانا
فأصبح الناس جميعاً أمة قد عقد الإلَّ لهم والذمَّة
ثم انتحى من فوره إلبيرة وهى بكل آفة مشهورة
ولم يدع من جنّها مريداً بها ولا من إنسها عنيداً
فما رأيت مثل ذاك العامْ ومثل صنع الله بالإسلامْ

ولاشك أن هذا النمط من الشعر يلائم أسلوب القصة بعض الملاءمة ، من حيث إن القافية الواحدة قد تجهد الشاعر ولاتسعفه فى القصيدة الطويلة التى تزيد عن أربعمائة بيت .

ويلفت نظرنا أن الشاعر يقترب من لغة الحديث ، وعلى الرغم من أن الشاعر قد

عمد إلى الحقائق فإن روح الشعر قد انتظمت الأرجوزة ، فلم تخلُ من التصوير والخيال ، والتطريب ، فالجملة العربية وليدة الشعر ، ولهذا فإنها عندما تعود إلى الشعر تعود للأرض التى فيها نبتت ، وللمجال الذى منه خرجت وبه عُرفت .

فروح الشعر يمكن أن تتولد من السياق الذى ينظم الشاعر من خلاله الأحداث ، إذا أراد الشاعر أن يفجر فى هذا النظم روح الشعر.

* * *

وقد حاول بعض الشعراء المحدثين إنشاء شعر القصة ومن هؤلاء الشاعر محمد عثمان جلال الذى ألف ديوانه « العيونْ اليواقظ فى الأمثال والمواعظ » وفيه مائتا حكاية أكثرها عن الحيوان والطير ، وبعضها حكايات أبطالها من الناس .

وأكثر الحكايات من بحر الرجز جاءت فى إطار المزدوج من الشعر وبعضها فى بحور أخرى .

ومن تلك الحكايات حكاية الغلام والثعبان المثلج التى يقول فيها(١١) :

حكوا أن ثعبانا تثلج فى الشتا	فمر غلام ، واستعد لنقلِهِ
وجاء به يسعى إلى الدار طائشا	وأدفأه ، فانظر لقلة عقلِهِ
فلما أحس الوحش بالنار والدفا	وساحت سموم الموت فى الجسم كلِهِ
وفتح عينيه وحرك رأسه	على الولد المسكين يبغى لقتلِهِ
أتاه أبوه عاجلاً قط رأسه	وداس عليه غاضباً بنعالِهِ
وقال : بنى احذر لئيما لقيته	ولا تصنع المعروف فى غير أهلِهِ

وهناك حكايات أكثر طولاً تصل إلى خمسة وخمسين بيتاً .. ومن تلك الحكايات التى دارت حول الحيوان قصة الذئب والخروف وهى من مزدوج الرجز يقول فيها(١٢) :

حكاية الذئب مع الخروف	رسمتها بأجمل الحروف
كان الخروف عند نهر يشرب	والذئب فوق ريحه وأقرب
فقال : ياخروف حين جاء	يكفيك ، عكرت علىَّ الماءْ

قال أبوالصوف لهذا الضارى   الماء من عندك نحوى جارى

وهى حكايات تقدم أمثالاً وعظات ، كما صرح الشاعر فى عنوانها ، وتميل إلى نظم الحكاية نظماً يقترب من لغة الحديث ، بعيداً عن التصوير الشعرى .

* * *

وقد قدم أحمد شوقى مجموعة حكايات تقترب من حيث المضمون من حكايات محمد عثمان جلال .

وأكثرها جاء فى مزدوج الرجز،وهى عبارة عن خمس وخمسين حكاية تشبه الأقصوصة ومن تلك الحكايات حكاية « الثعلب » الذى انخدع والتى يقول فيها أحمد شوقى (١٣) :

قد سمع الثعلب أهل القرى   يدعون محتالاً بيا ثعلبُ
فقال حقا هذه غاية   فى الفخر لا تؤتى ولا تطلبُ
من فى النهى مثلى حتى الورى   أصبحت فيهم مثلاً يضرب
ما ضر لو وافيتهم زائراً   أريهم فوق الذى استغربوا
لعلهم يحيون لى زينةً   يحضرها الديك أو الأرنب
وقصد القوم وحياهم   وقام فيما بينهم يخطب
فأخذ الزائر من أذنه   وأعطى الكلب به يلعب
فلا تثق يوماً بذى حيلة   إذ ربما ينخدع الثعلب

والبحر الذى وردت فيه هذه الحكاية هو بحر السريع . وهى وغيرها حكايات تكشف عن قدرة بحور الشعر العربى على أن تكون إطاراً موسيقياً لشعر القصة ، والشاعر المجيد يستطيع أن يستخدم البحر الذى يراه ملائماً للموقف والشخصية ، وأن يستخدم القافية الملائمة لها .

وقد قدم بعض الشعراء محاولات قصصية ، ومن هؤلاء الشاعر أحمد محرم الذى قدم الإلياذة الإسلامية ، ونظم فيها تاريخ الإسلام ، فضلاً عن بعض القصص

التاريخية عند أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وغيرهم من الشعراء . وهى محاولات يمكن أن تنسب لشعر القصة .

وأهم هذه الأعمال من حيث الكم هو الإلياذة الإسلامية لأحمد محرم وقد « حاول فيها وصف غزوات النبى وحروبه ، ولكن هذا التصوير لم يتحول فى يده إلى ملحمة لأنه لم يتجاوز سطحية الحوادث التاريخية إلى الجوانب الإنسانية العميقة فجاءت الإلياذة مجرد عرض للحوادث لم يصور فيها نفوساً إنسانية ولم يقدم فيها نماذج بشرية »[١٤] .

ومن السمات البارزة التى تميز عرض الأحداث ، تدخل الشاعر ، وحضورة الدائم ، ومخاطبته الشخصيات ، ونقده لها ولمسلكها ، وتعليقه على الأحداث مظهراً رضاءه أو عدم رضائه عنها ، الأمر الذى يفقد الأحداث تدفقها ويبعد النظم عن الإطار الفنى للقصة .

كما نراه فى بعض المواضع يستخدم التخميس ، وهو نمط يشيع نوعاً من الغنائية التى تبعد النظم القصصى عن الدرامية ، وتسلبه حدة الصراع .

ومن ذلك ماقاله فى غزوة أحد[١٥] :

أبا سفيان دع صفوان يبكى وعكرمة يطيل من التشكى
وقل للقوم فى برٍ ونسك نهيت النفس عن كفرٍ وشركِ
وآثرت المحجة والسبيلا
أراك طعنتهم وأبيت إلاَّ سبيل السوء تسلكه مدلاَّ
تريد محمداً وأراه بسلا رويديك يا أبا سفيان هلاَّ
أردت لقومك الحسن الجميلا

والشاعر لم يقصد إلى تقديم عمل قصصى درامى ، فالإلياذة نظم لأحداث تاريخية ، ودراسة للتاريخ ومغزاه ، فى إطار رؤية الشاعر التى تتراوح بين الذاتية والموضوعية ، وهى رؤية لا ترق إلى مستوى الرؤية الفنية القصصية وهى لهذا تفقد

روح القصة ، وتقترب من الخطابية ، ويغلب عليها الوعظ والإرشاد ، وتنتظمها غنائية ظاهرة .

ومن أمثلة تدخل الشاعر فى نظمه قوله فى إسلام خالد وعثمان بن أبى طلحة[١٦] :

قم ودع الأوثان والأصناما أفما ترى برهان ربك قاما
يا خالد اعمد للتى هى عصمه لذوى البصائر وانبذ الأوهاما
الله رب العالمين ودينه دين السلام لمن أراد سلاما
اقرأ كتاب أخيك مالك مصرف عما يريد ولن ترى الإحجاما
أقبل رعاك الله إنك لن ترى كسبيل ربك مطلباً ومراما
سأل النبى بأىٍّ حال خالد أفما يمارس مرشداً وإماما
مامثله يرتاب فى دين الهدى فيرى الضياء المستفيض ظلاما

فالشاعر لم يقدم نظماً فنياً للأحداث ، ولم يقدم نماذج إنسانية لها مقومات النموذج القصصى ، وليس معنى ذلك أن الإطار الموسيقى غير صالح للنظم القصصى ، فقد ثبت لنا صلاحيته .

ولكن الشاعر لم يقصد تقديم قصة شعرية ، ولم يقيد نفسه بإطار قصصى فنى والنقد الذى وجهه الدكتور عبدالمحسن بدر لا يتعلق بالإطار الموسيقى ، وإنما يتعلق بالمحتوى الشعرى . فالقصة الشعرية ليست نظما لأحداث ، وإنما هى عمل قصصى شعرى ، بمعنى أنها لابد أن تنتظم خصائص القصة من رسم للشخصيات ، وتحريك للأحداث فى إطار الزمان والمكان ، ومن خلال المواقف ، وفى نفس الوقت لابد أن تكون الصياغة شعرية إطاراً ومضموناً ، فتجمع بين خصائص الشعر والقصة .

وهذا ما نفتقده فى كثير من القصص الشعرية التى كتبت ، حيث تقترب من نظم الأحداث ، دون اهتمام بالمحتوى الشعرى وبالأبعاد العميقة للقصة ، وبالأصول الفنية للعمل القصصى ، بل ربما تخلو من القصد إلى إنشاء القصة أصلاً .

ولو عرضنا نموذجاً من الإلياذة الإسلامية لوجدنا أنَّ روح الشعر الغنائى تسيطر عليها ، حتى فى تلك المواقف التى يعمد فيها الشاعر إلى الحكاية .

يقول أحمد محرم[١٧] :

ذهب ابن حرب فى تجارة قومه ولسوف يعلم من يفوز ويربحُ
نسر مضى متصيِّدا ووراءه يوم تصاد به النسور وتذبحُ
بينا يحيد عن السهام أصابه نبأ تصاب به السهام فتجرحُ

فالشاعر لا يلتزم بالإطار القصصى بسبب حضوره حضوراً يزيد عن الشخصية القصصية ، كما أنه لا يلتزم الإطار القصصى موضوعياً ـ فى تحريكه للأحداث حيث يقرر ما سيلحق بالشخصية ، ولا يتركها فى الموقف تواجه مصيرها ، ولا يتركنا معها تنتظر ما يحدث لها ، فالانتظار والترقب عنصران مهمان من عناصر التشويق فى القصة ، فضلاً عن أن فقدان القصة لهما يفقدها جانباً من فنيتها .

وربما كان طول العمل سبباً وراء إهمال أحمد محرم لكثير من عناصر القصة الشعرية حيث نراه فى بعض القصص الشعرية القصيرة أكثر توفيقاً منه فى الإلياذة الإسلامية ، حيث يرى البعض أن أحمد محرم « قد سبق الكثيرين من الشعراء إلى بناء القصيدة بناءً قصصياً ، يعنى فيها بالتفصيلات وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التى مرت بها الأحاسيس النفسية ، والتصورات والخيالات التى صاحبتها »[١٨] . ومن تلك القصص تصويره لصبوة رجل إلى فتاة تاركاً زوجته وأولاده ، ومن ذلك قوله[١٩] :

صبَا ربُّ البنين إلى فتاة سبته اللب والرَّأى السليما
فأصبح أمره أعيا عليه فما يدرى صحيحاً أم سقيما
يجيه البنون فيزد ريهم ويلوى عنهمُ وجهاً سئوما
وتسأل أمهم : ماذا دهاه فيحسبها جنت ذنباً عظيما
فيضربها فيدركها بنوها فلولاهمْ غدت عظما رميما

فتصوير الحدث هنا أكثر اتصالاً بروح الشعر وروح القصة معاً ، وبحر القصيدة هو الوافر ولا نجد فيها حشواً ولا تزيداً ، وإنما نجد الحدث مرتبطاً بالشخصية .

ومن الأعمال التى تستحق النظر والوقوف عندها « ملحمة عين جالوت » للشاعر : كامل أمين ، وهى قصة شعرية طويلة جداً تقع فى ٩٥٠ صفحة من القطع المتوسط تشمل الصفحة التامة عشرين بيتاً ، وأغلب الصفحات يشتمل على ثمانية عشر بيتاً وهى من الشعر العمودى ، ويقترب الشاعر من الحكاية الشعبية ، فنجد الرواى يقدم للملحمة عين جالوت بحكايات متتابعة منذ أخيتاتون وأخناتون ودعوته إلى التوحيد ، وتعتبر قصة أخناتون قصة شعرية مستقلة ، ثم ينتقل إلى قصة نقل معبد أبى سمبل ويروى كثيراً من القصص والأحداث التى مرت بمصر ، ثم ينتقل إلى ما أسماه « فرش الملحمة » فيبدأ بنشيد منكبرتى ، ثم قصة جنكيزخان والمغول ، إلى خوف جيش علاء الدين شاة من مواجهة جيش المغول حتى وصل إلى « عين جالوت » .

وهو يعرض الأحداث من خلال الرواية وقد يعرضها فى صورة مواقف وحوار .

وهذا نموذج يصور فيه الكاتب سير بيبرس إلى غزّة يقول فيه[٢٠] :

وسار بيبرس بالجاليش منطلقًا ... صقراً يفتش عمن فوقه يقعُ
يقود عشرة آلاف على صهوا ... ت الخيل كالريح بالفولاذ تدرعُ
شقت سنابكهم كالليل أروقه ... من السحاب فطاروا وهى ترتفعُ
لا يعلمون متى تزداد عتمتها ... ولا يبالون فيها أين تنقشعُ
حتى إذا اقتربوا من غزةٍ نزلوا ... بقرب بيارة فى ظلها هجعوا
فأبصروا البدو وقد شدوا رحالهم ... إلى العريش وقد أعماهم الفزعُ
فاستفسروا منهم عما رأوه فقا ... ل القائلون (مغول) خلفنا اندفعوا
كرّوا على غزةٍ فى ذات أمسية ... كرَّ الجراد فلا كفوا ولا انقطعوا
حتى إذا سقطت لم يتركوا أبدا ... بيتا بغير خراب فيه ينتجعُ
لما سمعنا وأبصرنا الدمار بها ... طرنا وقد نال منا الرعب والهلع
فقال بيبرس لا تخشوا فنحن هنا ... جئنا لهم وغداً فيها سنجتمع
لا تبعدوا طنبوا من خلف جبهتنا ... واستأنفوا فى السهول السعى وانتجعوا
ضموا فوارسكم للجيش وانطلقوا ... معى إليهم فعاد البدو واجتمعوا

وجمعوا إلى رجال البدو كلهم لا تكرهوا أحداً وليأت من رَغِباَ
وكونوا فرقة للبدو ضاربة فقال شيخهم أكرم بمن طلبا
سبقتنى بمنى كم كنت أطلبها كل امرئ عندنا فى نيلها رغبا
فلا أقل هنا والمغل تدهمنا من أن نؤدى للأوطان ما وجبا
أرض العروبة تدعونا ونحن بها كنا ونبقى كما كنا معاً عربا

* * *

وهذه الملحمة بما تتميز به من طول ، وتنوع فى البحور ، وتوافر العناصر القصصية ، تعتبر شاهداً على صلاحية بحور الشعر العربى لأسلوب القصة .

فالأبيات السابقة من بحر البسيط ، كما نجد الشاعر يستخدم كثيراً من البحور وينوع فى القوافى ، وهو تنويع ضرورى لمثل هذا العمل القصصى ، ومن استخدامه لبحر الكامل فى نظمه القصصى قوله[٢١] :

وتقاتل الجيشان دون نتائج حتى أتى فصل الشتاء المرهقِ
حدثت مؤامره بمصر فأسرع السُّـ ـلطان يخمدها هناك بفيلقِ

كما يستخدم بحر المتدارك بصورة لافتة من صفحة ١٧١ حتى ٢٦٦ ومن ذلك تصويره لشوق المرأة لزوجها فيقول[٢٢] :

ونعود الآن لجلنار لما ودعها فى القصرِ
وانطلق جلال إلى الكرج بقيت فى القصر بلا صبرِ
ضاقت بالوحدة وانشغلت بأذى الحرمان من الهجرِ
وجلال يخرج من حرب ليسير لحرب لا يدرى
لو يغفل ثانية خسرت يده ما نالت من نصرِ
أسرت جلنار هواجسها والشك يجر إلى الكفرِ
والمرأة كبرت أم صغرت أنثى فى القدر أو العمرِ
تشتاق الزوج وتطلبه فى كوخ كانت أم قصرِ

كما نراه يستخدم بحر المتقارب ومن ذلك قوله(٢٣) :

أنا الصقر يا سمبل النيل هل تعى قال يا حور إنى أعى

ويستخدم بحر الوافر كما فى قوله(٢٤) :

تأمل فى الضباب ألاح شئ فقال أرى سحابا من غبار
وجيشا زاحفاً غطى الفيافى كأن الجند أمواج البحار

ونراه يستخدم بحر الطويل ومن ذلك قوله(٢٥) :

أعندك أخبار؟ فقال بلهفة أجل أعذب الأخبار قال فهاتِ
فقص عليه قصة النهر كلها وإغراق كل الجيش فى الفلواتِ
وقال له : عد قبل أن يجمعوا لهم جيوشاً تضم الشمل بعد شتاتِ
فللدهر أحياناً وإن ضن فرصة إذا ذهبت لم تأتِ بعد فواتِ
فما كاد طفقول يتم كلامه ويسمع هولاكو صدى الكلماتِ
ويهضمها حتى تزلزل ضاحكاً بسخرية مجنونةِ الضحكاتِ
وقال له : فخ جديد وحيلة أتخدعنى يا ذئب بعد مواتى

كما نجده يستخدم مجزوء الرمل ومن ذلك قوله(٢٦) :

وبهذا صار للأكراد فى مصر الصدارة
ورأى فى ذلك الأمر المماليك استثارة
وتحدٍ لرجالٍ حققوا فيها انتصاره
وتلقوا كل عبء الحرب صبراً ومهارة

وينتقل من مجزوء الرمل إلى تام الرمل فيقول(٢٧) :

ورأى توران فى خطته سفنا تنقل من فوق الجمالِ
من سمنود إلى بحر المحلة فى طريق البر والميناء خالى
ثم يجرى السفن فى النهر لترسوا قرب شربين بعيداً فى الشمالِ

حيث تنقض على سفن الفرنجة عبر فرع النيل من هذا القنالِ
تقطع الإمداد والتموين عنهم والشوانى عبؤوها بالرجالِ
هكذا يفنى الصليبين جوعاً ووباءً دون حرب أو قتالِ

وإذا كنا نرى أن كتابة شاعر لمثل هذه الملحمة فى إطار البحور العربية يثبت لهذه البحور القدرة على التعبير فى إطار أسلوب القصة ، فإننا نرى من ناحية أخرى أن هذه القصة الشعرية الطويلة ليست هى الصورة المثلى للقصة الشعرية ، على الرغم من أهمية التجربة ، وقيمتها الفنية ، فمازلنا نطمح إلى تلك القصة التى تقدم لنا الإنسان الشعر ، والأحداث الشعرية ، فليست القصة الشعرية مجرد نظم لأحداث ، كان من الممكن تقديمها بالنثر ، فالقصة الشعرية هى التى تقدم لنا الحياة شعراً والرؤية والحدث والشخصية والعالم شعراً ، فالشخصية تنطق بالشعر ، ليس فى إطار نظم ما يمكن أن يقال بالنثر ، وإنما فى إطار تعبيرها عن نفسها وعن عالمها المتميز شعراً . يقول أستاذنا الدكتور عزالدين إسماعيل : « لابد للشاعر أن يجعلنى فى كل لحظة وفى كل كلمة أحس بالشعر وفى الوقت نفسه أحس بالقصة .

وإضافة الشعر إلى القصة ليس مجرد زينة ، وليس مجرد إثبات للقدرة على نظم الكلام ، وإنَّما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحى المؤثر ، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية .

فهى بنية متفاعلة، يستفيد كل شق من الشق الآخر وينعكس عليه فى الوقت نفسه »(٢٨) .

* * *

ومن تلك المحاولات التى تقترب من روح الشعر وروح القصة تلك القصة الشعرية التى قدمها حسن كامل الصيرفى ، بعنوان « شهر زاد » .

يصور الشاعر العالم الداخلى لشهر زاد من خلال مناجاتها لنفسها تصويراً شاعرياً متميزاً فيقول على لسانها(٢٩) :

يا ارتعاد القلب من هذا السريرْ
يا جراح الروح من هذا الحريرْ
يا ظلام النفس في شعله نورْ
بئس ما أجرع من هذا العصيرْ

* * *

خمرة تسكر لكننى أفيقْ
ويد تملأ والعمرَ تريقْ
ورحاب واسعات بى تضيقْ
وأنا فى اللجة الكبرى الغريقْ

* * *

كيف أستوحى انقذينى يا سماءْ
ضاع فى الأرجاء ذياك النداءْ
صُمَّت الدنيا فما يجدى الرجاءْ
وسواد الليل يغزوه الضياءْ

* * *

أترى تعجبه قصة إنسِ
يرقص الدنيا على رنة كأسِ
لا يبالى بغد يمضى وأمسِ
إن يمت جيٌّ يجد عنه التأسى

* * *

أم ترى تعجبه قصه جنٍّ
جابس فى قمقم أو جوف دَنٍّ
غادة تمنع من فتنة عينٍ
فترى الفتنة فى خاطر ظنٍّ

ثم تقول (٣٠) :

لـمعت فـى ذهـنـى المكـدود فـكـرةْ
فـأثـارت فـى كـيـانـى ألف ثورةْ
واهـتـدى الخاطـر بى من بعـد حـيـرةْ
فـبـدأت الـقـول حتى شـمـت فـجـرة

* * *

قصـة شـدت إلى صوتـى سماعـةْ
ومضت بى سـاعـة فى إثـر سـاعـةْ
وهو فى صبر وشوق وضراعـةْ
بـاسم كـالـطـفـل تمثـال وداعـةْ

* * *

أذّن الـديك فـأنهيت المقـالـةْ
رمـقـتنى نـظـرة توحى سؤالـهْ
مـا الـذى تـمَّ فـألهبت خـيـالـهْ
فى غـد تسـمـع مـا قـالت وقـالـه

* * *

لـيـلـة تمضى وتمضى ـ بـعـد ـ لـيـلـةْ
وصـيـاح الـديك لـم تـدركـه غـفـلـةْ
مؤذن أن أخـتـم الـقـول بـقـبـلـةْ
فـأراه فوق صـدرى يـتـدلَّـه

* * *

صولـة الجبـار صـارتْ ضعف عـاشقْ
غضـبـة البركـان صـارت همس وامقْ

يا لـه بين يـدى ـ كـالـطـفـل ـ غارقْ
فى الـكـرى ... والـقـلـب بالرقـة خافـقْ

* * *

فالشاعر يستخدم الوسائل البلاغية من تشبيه واستعاره وكناية ومن تصوير استخداماً متميزاً ، ويوظفها لبنائه الشعرى القصصى كما نراه يستخدم الاستفهام الذى يكشف عن الحيرة ، ويقدم من خلاله نوعاً من الحوار الداخلى .

وقد ساعد ذلك على الإحساس بشاعرية القصة ، فالشاعر يقدم شهر زاد شاعرة تعبر عن حالها وحلمها وحيرتها تعبيراً شعرياً ، إنها عين الشاعر على نفسها ، فالشاعرية هى القاسم المشترك بين شخوص القصة الشعرية ، والمسرحية الشعرية ، فمبدع القصة شاعر ولهذا فإنه يقدم الأشخاص والأحداث من خلال رؤية شاعر ، كما يقدمها من خلال تشكيل وأداء شعرى ، وهذا هو الأساس الذى يجب أن ينطلق منه شعراء القصة .

* * *

ولو تأملنا النماذج المبكرة للقصة فى الشعر الجاهلى لوجدنا أن الشاعر لا يقدم نظماً للأحداث وإنما يقدم أحداث القصة من خلال بناء شعرى تصويرى متميز يجعلنا نشعر بالشعر والقصة فى أن واحد .

وإذا تأملنا البناء الموسيقى للقصة الشعرية « شهر زاد » التى عرضنا بعض لوحاتها ، وجدنا أن الشاعر يستخدم مشطور الرمل « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » ويستخدم نظام المقطوعات المربعة حيث تنتهى كل أربعة أشطار بقافية واحدة ، وهو يقيم بناءه الشعرى القصصى فى تدفق وانسياب ظاهرين ، ويستخدم الوسائل الإيقاعية من تجنيس وتكرار صوتى ، وتقسيم استخداماً لا تكلف فيه يعطى المحتوى بعداً يشبه الموسيقى التصويرية ، أو التمثيل الصوتى ، وإن كنا فى بعض المواقف نلاحظ غلبة التشكيل الشعرى على التشكيل القصصى ، أو غلبة الغنائية على القصة ، وهو أمر لا يرجع الى الإطار الموسيقى ، ولكن إلى رغبة الشاعر وتعمده ذلك .

وإذا كنا قد عرضنا بعض النماذج من الشعر القصصى وردت فى بعض البحور الشعرية فإنَّ لنا أن نبحث عما إذا كانت البحور الأخرى تصلح لأسلوب القصة الشعرى أم لا .

والمتأمل فى الشعر الغنائى يجد أن الشعراء يستخدمون الوسائل القصصية فى أغلب قصائدهم ، فالشاعر عندما يتحدث عن نفسه لا يخلو حديثه ـ غالباً ـ من حكاية قصيرة أو طويلة عن نفسه أو غيره .

وحديث الشاعر إلى نفسه أو إلى غيره يتصل من قريب أو بعيد بالقصة .. فهذا شاعر جاهلى هو الفند الزمانى يصور معاناة قومه وصبرهم على أذى أبناء عمومتهم حتى ضاق بهم الأمر فحاربوهم ، فى أسلوب شعرى قصصى ، فى قصيدة من بحر الهزج يقول فيها(٣١) :

صفحنا عن بنى ذهل وقلنا القوم إخوانُ
عسى الأيام أن يرجعـ ـن قوماً كالذى كانوا
فلما صرح الشرُّ فأمسى وهْو عريانُ
ولم يبق سوى العدوا ن دنّاهم كما دانوا
مشينا مشية الليثِ غدا والليث غضبانُ
بضرب فيه توهينٌ وتخضيع وإقرانُ
وطعن كفم الزقِّ غدا والزق ملآنُ
وبعض الحلم عند الجهل للذّلة إذعانُ
وفى الشر نجاة حين لا ينجيك إحسانُ

فالأبيات تقدم لوحة شعرية قصصية موجزة عن موقف يصلح أن يدخل فى إطار قصة مطولة ، والشاعر لم يكتف بتقديم الأحداث ، وإنما قدم تبريراً منطقياً شعرياً لها ، بعد أن مهد لها موضوعياً .

* * *

ومثل هذا التصوير الشعرى القصصى رائية المنخل اليشكرى من مجزوء الكامل والتى يقول فيها(٣٢) :

ولـقـد دخـلـت على الـفـتـا ة الـخِـدرَ فى الـيومِ المطيـرِ
الـكـاعـب الحسـنـاء تـرفـل فـى الـدِّمـقـس وفـى الحريـرِ
فـدفـعـتهـا فـتـدافـعـت مشى الـقـطـاة إلى الـغـديـرِ
ولـثـمـتـهـا فـتـنـفـست كـتـنـفـس الـظـبـى البهيـرِ
فـدنـت وقـالـت يـا مـنـخّـل مـا بجسـمـك من حـرورِ
مـا شـف جسـمـى غير حـبُّكَ فـاهـدئى عـنـى وسيرى
وأحـبـهـا وتحبـنـى ويحب نـاقـتـهـا بـعـيرى

فالصورة الشعرية صورة قصصية وهى فى إطار بحر من البحور القصيرة ، هو مجزوء الكامل ، وهذا يجعلنا نتأكد من صلاحية البحور القصيرة لأسلوب القصة الشعرية أيضاً .

* * *

وقد يعمد الشاعر إلى تلخيص قصة واقعية ومن ذلك طرفه بن العبد الذى يصور قصة حبِّ المرقش فى حديثه عن حبّه هو لسلمى فنراه يقول فى لاميته من بحر الطويل(٣٣) :

وقد ذهبت سلمى بعقلك كله فهل غير صيد أحرزته حبائلهْ
كما أحرزت أسماء قلب مرقش بحب كلمع البرق لاحت مخايلهْ
وأنـكح أسماء المرادى يبـتـغى بذلك عوف أن تصاب مقاتلهْ
فلما رأى من أرض العراق مرقش على طرب تهوى سراعاً رواحلهْ
إلى السرو أرضٍ ساقه نحوها الهوى ولم يدر أن الموت بالسرو غائلهْ
فغودر بالفردين أرضٍ نطية مسيرة شـهـرٍ دائبٍ لايواكـلـهْ
فيالك من ذى حاجةٍ حيل دونَها وماكل ما يهوى امرؤ هو نائلهْ

فهو يعرض القصة فى إيجاز ويقدم الأحداث المحورية فى تسلسل .

والأداء الشعرى يتراكب مع الحكاية تراكباً واضحاً ومتوازناً فلا نرى غلبة أحدهما على الآخر .

* * *

وهذه امرأة من هزَّان تصور برَّها بابنها ثم إهانته لها بعد زواجه ـ فيما يشبه القصة القصيرة فى بحر البسيط ، فنراها تقول(٣٤) :

ربيته وهو مثل الفرخ أعظمه   أمُّ الطعام ترى فى جلده زَغَبَا
حتى إذا آض كالفحال شذَّبَهُ   أبَّاره ونفى عن متنه الكَرَبَا
أنشـــأ يمزق أثوابى .. يؤدبنى   أبعد شيبى يبتغى عندى الأَدَبَا
إنى لأبصر فى ترجيل لمته   وخط لحيته فى خدِّه عَجَبَا
قالت له عرسه ـ يوماً ـ لتسمعنى   مهلا فإن لنا فى أُمِّنا أَرَبَا
ولو رأتنى فى نار مسعَّرةٍ   ثم استطاعت لزادت فوقها حطبا

فعلى الرغم من أن الشاعرة تقترب من لغة الحديث فى عرضها لقصتها مع ابنها ، فإن التشكيل الشعرى لم يفقد فعاليته بل إنه يبدو متوازناً مع وسائل القص توازناً يتلاءم مع المحتوى القصصى .

* * *

وقد قدم بعض الشعراء قصصاً شعرية قصيرة فى عصرنا الحاضر .

ومن هؤلاء الشاعر محمود حسن إسماعيل ، ومما قدمه قصيدة « ريفية تسقط فى المدينة » وقد نوع من القافية ، واستخدم القافية الداخلية .. يقول الشاعر(٣٥) :

واهاً على دنياى ماصنعت   بالحسن فى كنف الصِّبا الفانى
فتكت بعصمته ولو عدلت   فتكت بقلب الاثم الجانى

* * *

فى الرِّيف فتح للورى زهرى وسرى بطهرى فى مغانيهْ
كجمائم البستان لا أدرى من سِفْرِهِ أو هى معانيهْ

* * *

لحظ لعمرك كنت أرسله عَفًّا .. نماه سحر نظراتى
يلهو به الرانى .. فيقتله ويذيب قلب الصخرة العاتى

* * *

عذراء كم لوعت مشتاقاً فنيت حشاشة قلبه الدَّامى
ولكم مررت بعابدٍ لاقى وضح الهدى بعفافى السامى

* * *

عصفت بِى الأرزاق من بلدى وتركته واحسرتا وطنى
كوخى الجميل وملعبى ودَدِى ومراحى المحبوب واحزنى

* * *

ونزلت فى بلد شهدت به قدس الحجاب ممزق السترِ
مشت الفضيلة من كواعبه مشى الذليلِ بربقة الأسرِ

* * *

يسرين والأجسام عارية تغرى بحسن القد والقامهْ
فضحت معاطفهن أردية كحبائل الصياد .. نمامهْ

* * *

وشبابه غاوٍ .. قصاراه من عيشه لهو وتجميلُ
سلب الأنوثه من عذاراه ومشى عليه العار مسدولُ

* * *

والحب ما أدنى رغائبه بين الكؤوس .. ورنة الوترِ
فإذا الهوى يرخى ذوائبه كان العفاف لبابة الوطرِ

* * *

وجرت على حسنى المقادير فوقعت فيما كنت أخشاه
عبثت بفتنتى القوارير وصبابة الشاكى ولجواه

* * *

سرق الأثيم قداسَتى ومضى ومضيت أندبُ حظى الكابى
حيرى أروم القبر لى عوضاً عن خسَّة الدنيا وأوصابى

* * *

فأبى التراب لما يدنسه من لوثة الآثام والعارِ
فنزلت ما أقذى وأرجسه بيتَ الفجور، وعش أوزارى .

* * *

أفترُّ فيه لمن يساومنى عِرْضِى .. بما يلهى الطَّوى شبعا
ويد تصافح من يكلمنى ويد تصون القلب أن يقعا

* * *

ورد جناه المرء من كمه واستاف منه الرَّوح للقلبِ
حتى إذا ضوّع من شمِّه ألقاه مبتذلاً على التربِ

* * *

ويقال فى حكم الهوى : سقطت ونعم ! ولكن من خداعكمُ
لولا أذى الإنسان ما حملت إثم الهوى عذراء ويحكمُ

* * *

فالشاعر يعرض قصة تلك الريفية التى أجبرها العيش على الانتقال إلى المدينة ، فكان مصيرها السقوط فى براثن الخطيئة .

وهو يعرضها فى إطار شعرى ، يغلب على التشكيل القصصى ، بحيث جعلنا الشاعر نحس بالشعر أكثر مما نشعر بالقصة التى تستلزم إحساساً بالحكاية ، ونوعاً من التوتر والتشويق وشيئاً من الصراع والحركة ، أكثر مما نرى فى هذه الأقصوصة الشعرية ، وهذا لا يقلل من قيمتها الفنية بوصفها أقصوصة شعرية لها مقومات الشعر والقصة .

وقد قدم شعراء المهجر قصصاً شعرية ، بعضها واقعى ، وبعضها رمزى ، ومن تلك القصص الواقعية « حكاية قديمة » لإيليا أبى ماضى يقول فيها[٣٦] :

وربت أمريكية خلت ودها ... يدوم ولكن ما لغانية ودُّ
صبوت إلى هند فلما رأيتها ... سلوت بها هنداً وماصنعت هندُ
وأوحت لها عيناى أن صبابةً ... تلجلج فى صدرى وأحذر أن تبدُو
فألقت إلى أترابها وتبسمت ... أعَىٌّ سكوتُ الصبِّ أم صمته عمدُ
فقلت سلام الله ، قالت وبره ... فقلت أهزل ذلك القول أم جدُّ
وأمسكت أنفاسى وارهفت مسمعى ... فنى نفسى جزرٌ وفى مسمعى مدُّ

فقالت وددنا لو عرفنا من الفتى ... ومايبتغيه قلت مايبتغى العبدُ
له كبد جرى ، وقلب مكلم ... غلطت فما للصَّبّ قلب ولاكبدُ
قتيل ولكن ثوبه كفن له ... وكل مكان يستريح به لحدُ
فإن لم يكن من نظرة ترأب الحشا ... فردى عليه قلبه وبه زهدُ
فضرج خديها احمرارٌ كأنّما ... تصاعد من قلبى إلى خدها الوجدُ
وقربها منى وقربنى الهوى ... إلى أن ظننا أننا واحد فردُ
وكهرب روحينا فلما تنهدت ... تنهدت حتى كأن صدرى يَنْهدُّ
وكان حديثٌ خِلت أنى حفظته ... فأذهلنى عنه الذى كان من بعدُ

* * *

أمرت فؤادى أن يطيعَ فؤادها ... فيبكى كما تبكى ويشدو كما تشدُو
وقلت لنفسى هذا منتهى المنى ... وهذا مجال الشكر إن فاتك الحمدُ
فإن ترغبى عنها وفيك بقية ... فما أنت نفسى إنما أنت لى ضِدُّ
ومرت ليال والمنى تجذب المنى ... وقلبى كما شاءت يلين ويشتدُّ
نروح ونغدو والليالى كأنها ... وقوف لأمر لا تروح ولا تغدو
ومازلت تستخفى علىَّ عيوبها ... إلى أن تولى الغى واتضح الرشدُ
رأى الدهر سدًّا حول قلبى وقلبها ... فمازال حتى صار بينهما السدُّ
خدعت بها والحرُّ سهل خداعه ... فلا طالعى يمن ولا كوكبى سعدُ
وكنا تعاهدنا على الموت فى الهوى ... فما لبثت إلا كما يلبث الورد
كأنى ما ألصقت ثغرى بثغرها ... ولا بات زندى وهو فى جيدها عقد

* * *

جاءت الأبيات فى بحر الطويل ، والشاعر يعرض قصته مع تلك الأمريكية التى بهره جمالها ، وأنساه محبوبته العربية ، حتى ظهر له أنه خُدع فيها .. والشاعر يعرض اللوحة القصصية فى أسلوب شعرى قريب من الواقع وهو فى نفس الوقت لا يخلو من روح الشعر وما يتميز به الشعر من تصوير وتخييل .

* * *

ومن تلك القصص الرمزية التى قدمها شعراء المهجر قصة الحجر الصغير لإيليا أبى ماضى ، وهى همزية من بحر الخفيف يقول فيها(٣٧) :

سمع الليل ذو النجوم أنينا ... وهو يغشى المدينة البيضاء
فانحنى فوقها يسترق الهمـ ... ـس يطيل السكوت والاصغاء
فرأى أهلها نياما كأهل الـ ... ـكهف لا جلبة ولا ضوضاء
ورأى السدَّ خلفها محكم البنـ ... ـيان والماء يشبه الصحراء
كان ذاك الأنين من حجر فى السـ ... ـد يشكو المقادر العمياء
أىُّ شأن ــ يقول ــ فى الكون شأنى ... لست شيئاً فيه ولست هباء

لا رخـامٌ أنـا فـأنحت تمثـالاً ولا صـخـرة تـكـون بـنـاءً
لست أرضاً فـأرشف الماء أو مـاء فـأروى الحدائق الـغـنـاءَ
لست درًّا تنافس الغادة الحسـنـاء فـيـه المليـحـة الحسناءَ
لا أنـا دمـعـة ولا أنـا عين لست خـالاً أو وجـنـة حـمراءَ
حـجـر أغـبـرٌ أنـا وحـقـيرٌ لا جمالاً ، لا حكمـةً ، لا مضـاءَ
فلأغـادر هـذا الوجود وأمضى بسلام إنى كـرهـت الـبـقـاء
وهوى من مكانه ، وهو يشكو الأرض والشهب والدجى والسماء
فتح الفجر جفنه .. فإذا الطو فـان يـغشى المديـنـة الـبيضاء

* * *

فالقصة تدور حول قيمة كل شىء فى الوجود ، وترمز إلى احتقار البعض لأنفسهم على أهميتهم بالنسبه للحياة ، وضرورتهم لحياة غيرهم . والشاعر يسلط الضوء على موقف يناحى فيه الحجر نفسه ، محتقراً لها ، فهو لا يرى لوجوده أهمية وينتهى إلى الانتحار فتكون نهايته نهاية مدينة بأكملها .

وقد وفق الشاعر فى تشكيله القصصى الشعرى ووازن بين عناصر التشكيل والمحتوى ، وقدم قصة شعرية قصيره لها ما للقصة من خصائص ولها ما للشعر من سمات .

* * *

وقد نكون بعد عرض تلك النماذج قد كشفنا عن قدرة الشاعر المجيد ذى الموهبة القصصية على أن يقدم قصة جيدة ، فى إطار البحور الشعرية العربية .

إن على الشاعر لكى ينجح أن يجتهد فى تحقيق التوازن بين عناصر التشكيل الشعرى والقصصى من ناحية وبين المحتوى الشعرى والقصصى من ناحية أخرى وهو شرط لنجاح القصة الشعرية ، بحيث تصبح تلك القصة بنية متلاحمة تحقق جودتها من خلال هذا التلاحم والتوازن .

وهى لا تكون هكذا إلا إذا تشكلت شعراً ، لا حينما تكون نظماً لأحداث وأحاديث .

ولا شك أن الشاعر القصصى قادر على أن يقدم من خلال قصصه الشعرية نماذج إنسانية أقرب إلى الجوهر حينما يقصد إلى ذلك ، فلا يكتفى من القصة الشعرية بما فيها من شعر وحكاية ، بل يتجاوز ذلك إلى الكشف عن أبعاد إنسانية لا يقدر النثر على الكشف عنها .

ثانياً : موسيقى الشعر المسرحى

أ - مدخل

عرضنا فى الفصول السابقة لأنماط شتى من الشعر الغنائى من حيث البحور ، ومن حيث القوافى ومن حيث التقنيات الموسيقية المتعددة ، التى يستخدمها الشاعر فى تشكيله الشعرى .

وفى تناولنا لموسيقى الشعر المسرحي نطرح - بادئ ذى بدء - قضية اختلاف هذا النوع الأدبى عن الشعر الغنائى هذا الاختلاف الذى يقودنا إلى التساؤل عن إمكانية استخدام نفس الأنماط الموسيقية المستخدمة فى الشعر الغنائى ، فى تشكيل هذا النوع من الشعر .

ولابد - لهذا - أن نبحث عن أوجه الاختلاف بين الشعر الدرامى والشعر الغنائى .

وقد حاول إليوت أن يحدد بعض أوجه هذا الاختلاف فى مقال له بعنوان

« أصوات الشعر الثلاثة » جعل لكل نوع من الشعر صوتاً يخصه فقال إن الصوت الأول هو صوت الشاعر وهو يتحدث إلى نفسه ، أو لا يتحدث إلى أحد ، والثانى صوت الشاعر يتحدث إلى جمهور .

أما الثالث فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالنظم ، صوته لا عندما يقول ما يستطيع هو شخصياً أن يقول . بل ما يستطيع فحسب أن يقول فى حدود شخصية وهمية تخاطب شخصية أخرى وهمية .. والتمييز بين الشاعر الذى يخاطب آخرين بصوته هو شخصياً ، أو بصوت يتمثله ، وبين ذلك الذى يبتكر حديثاً تتبادله شخصيات وهمية تثير مشكلة الفرق بين النظم الدرامى أو ما يقارب الدرامى ، وبين النظم غير الدرامى »[٣٨] .

فإليوت يريد أن يميز بين المواقف الإنسانية الثلاثة فى الأنواع الأدبية ، ويقول أستاذنا الدكتور عبدالمنعم تليمة فى هذا الموضوع :

« إن الثوابت فى الجمالى هى المواقف الثلاثة ـ الغنائى والملحمى والدرامى أما الأنواع فمتغيرة .

المواقف ثابتة لأنها أصل الإدراك الجمالى للعالم وزوايا النظرة الفنية إلى هذا العالم .

أما الأنواع فمتغيرة لأنها محسوسات محكومة بحاجات تاريخية وبمدارك وأساليب فى التلقى فى مرحلة ما .

والمواقف كلها متحققة فى كل عمل فنى ـ إذ إنها الأصل فى إدراك العالم جمالياً ـ وإنما يغلب واحد منها على نوع ما وفقاً للحاجات الإنسانية فى مرحلة بعينها »[٣٩]

والأصل فى العمل المسرحى هو الموقف الدرامى لكن هذا الموقف لا يتحقق فى المسرح وحده ، بل إنه ليتحقق على نحو من الأنحاء فى كل أثر أدبى وكذلك الموقفان الغنائى والملحمى »[٤٠] .

وكل موقف من المواقف الثلاثة الغنائى والملحمى والدرامى يمكن أن ينتظم مواقف شتى كالالتزام والاغتراب والتمرد ، وكالحب والبغض وإذا كان كل موقف يتميز فى

الشعر الغنائى عنه فى الملحمى والدرامى فإن تلك المواقف تتشابه أيضاً فى كل موقف أدبى ومن هنا فإن بعض ما يواجه به الشاعر نفسه غنائياً ، أو غيره ملحمياً يصلح أن يكون جزءًا من بناء درامى .. إذا كانت الدرامية انعكاساً حقيقياً وتمثيلاً حيًا للإنسان .

فالدراما ليست بناءً مغلقاً ، حيث إن كل تعبير صادق ، أو كل تعبير حق هو جزء من دراما هذا الوجود ، وحوار الإنسان مع نفسه ، وحواره مع غيره ، وحواره مع عالمه ، ومع قضاياه الكبرى ، التزامه ، واغترابه ، وتمرده توقيعات شعره ، وسبحات خياله ، كلها عناصر أساسية فى أى بناء غنائى أو ملحمى أو درامى .

والشعر الغنائى ليس مقطوع الوشائج بالنسبة للدراما الإنسانية فهناك آلاف القصائد فى الشعر العربى يمكن أن نقتطع منها مواقف درامية أو شبه درامية ، وهناك مسرحيات عالمية يمكن أن نقتطع منها مواقف غنائية ، أو شبه غنائية ، ولسنا بذلك نريد إن نقرب فقط ما بين الموقفين أو نلغى الفواصل بينهما ، وإنما نريد أن نقول : إن الإطار الموسيقى للشعر الغنائى يصلح للشعر الدرامى وقد يلزم الشاعر بعض الحرية فى تشكيل إطاره الجديد للشعر الدرامى ، لكننا لا نوافق ولا نستجيب لما يقوله البعض بعلو جرس الإطار الغنائى القديم ، حيث يريدون بهذا أن يثبتوا أنّ الشعر العربى الغنائى لا يصلح إطاراً للشعر المسرحى : يقول الأستاذ كمال محمد إسماعيل فى تقويمه لمسرح عبدالرحمن الشرقاوى : لقد تحاشى عبدالرحمن الشرقاوى استخدام الشعر المقفى كقوالب لمضامينة المسرحية ، متعمداً ومجدداً ، فاعتمد على توقيع أنفذ إلى الشعب من حيث إن الفن الواقعى للشعب ، فيجب أن يكون بحيث يعقله الشعب ، فتلافى عيوب الشعر العمودى وجرسيته وموسيقاه الواضحة التى يعيبها بعض النقاد تلك العيوب التى من المظنون أنّ شوقى وقع فيها وبالتالى عزيز أباظة »(٤١) .

ويقول أيضاً : « لم يقتصر الشرقاوى على تفعيلة المتدارك فى محاولته ليحقق توقيعه الشعرى الكامل وواقعيته ، بل استخدام الرجز والمتقارب والكامل والرمل .

مبتعداً عما يسبب الجرس البارز حتى تمكن من أن يلج فى الإيقاع الطبيعى للغة المحادثات اليومية »(٤٢) .

فهو يرى أنّ هذه البحور الأربعة ذات التفعيلات المتشابهة تتيح للشاعر أن يقترب من لغة الحديث اليومى ، لأنّها ليست عالية الجرس، ونحن نخالفه فالمتدارك هو البحر الذى جاءت منه داليه شوقى الراقصة التى يقول فيها[٤٣] :

مضناك جفاه مرقده وبكاه ورحم عوّدهُ
حيران القلب معذبه مقروح الجفن مسهدهُ
أودى حرقاً إلا رمقاً يبقيه عليك وتنفدهُ
يستهوى الورق تأوهه ويذيب الصخر تنهدهُ

والمتقارب هو الذى يقول فيه أبوالقاسم الشابى[٤٤] :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر
ولابد لليل أن ينجلى ولابد للقيد أن يتكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخر فى جوّها واندثر
وويل لمن لم تشقه الحياة من صفعه العدم المنتصر

وليس معنى ذلك أن هذه البحور لا تصلح لإجراء الحوار ، أو للتعبير عن القضايا الإنسانية ، والأحداث الدرامية ، وإنما أعنى بهذا أنّ البحر الواحد يستوعب قصائد عالية الجرس أو راقصة وأخرى هادئة الجرس تنساب فى تسلسل ورقة .

بل إنّ القصيدة الواحدة قد تبدو عالية الجرس حينا ، منخفضة الجرس حينًا آخر .

ففى نونيه الأعشى من بحر الرمل نراه يقول :[٤٥]

خالط القلب هموم وحزن ، وادكار بعدما كان اطمأن
فهو مشغوف بهندٍ هائم يرعوى حيناً يحن

ويقول :

ثم أرسلت إليها أنّنى معذر عذرى فرديه بأن

وبدرت القول أن حبيبتها ثم أنشأت أفدى وأهن
وأرجيها وأخشى ذعرها مثل ما يفعل بالقود السنن

فالأبيات تقرب من الوصف الدرامى على الرغم مما استخدمه الشاعر من تكرار صوتى كان من الممكن أن يجعلها بعيدة عن ذلك النظم القصصى ذى البعد الدرامى ، أو أن تجعل الأبيات ذات جرس عال وهو أمر لم يحدث .

ولكننا نرى الشاعر فى نفس القصيدة يبدو وكانه يتغنى ـ منتشياً ـ بأغنية ، فيقول[٤٦] :

وعلالٍ وظلالٍ باردٍ وفليج المسك والشاهفرن
وطلاء خسروانى إذا ذاقه الشيخ تغنى وارجحن
وطنابير حسان صوتها عند صنج كلما مسّ أرن
وإذا المسمع أفنى صوته عزف الصنج فنادى صوت ون

فالموضوع والتشكيل اللغوى هما اللذان يحددان بدرجة كبيرة جرس القصيدة . ففى الموضوعات الإنسانية التى تتصل بمعاناة الإنسان نشعر غالباً بالجرس هادئاً ، وفى الموضوعات الحماسية ، أو ذات العلاقات اللاهية نرى جرساً عالياً يناسب الموضوع وقد يحدث نوعاً من التدافع بين الصوت والمحتوى الشعرى ، والمحصلة أنه ليست هناك سمة مطلقة لأى بحر من البحور .

وهناك قضايا مهمة تتعلق باستخدام الوزن فى الشعر المسرحى ، وهناك أسئلة كثيرة تطرح نفسها .

إن هناك حواراً وشخصيات ومواقف كما أن هناك زماناً ومكاناً والزمان ذو شقين : زمن يشمل عصر المسرحية ، أى الزمن الذى تمت فيه أحداثها قديماً كان أم حديثاً ، ثم الزمن الذى يستغرقه عرضها .

أما المكان فيشمل البيئة وخشبة المسرح ، وهذا التعدد يجعلنا نسأل عما إذا كان من الضرورى أن تتنوع البحور تبعاً لتنوع هذه العناصر فتستخدم كل شخصية بحراً خاصاً ،

أو يكون لكل موقف بحر بعينه يناسبه أو يكون لكل موضوع بحر وقافية ، ويكون لكل جمهور مستوى من الأداء والتشكيل وهل يلزم للعامة بحر وللخاصة بحر أم أننا نستطيع أن نخاطب الجميع من خلال أى بحر وأن نجعل الجميع يتحدثون من خلال أى بحر . وبالنسبة للقافية يكون التساؤل عن صلاحية كل القوافى نوعاً ورويا للشعر المسرحى ؛ أم أن هناك قوافى لا تصلح لهذا الشعر ، أم أن هذا الشعر المسرحى يجب أن يتحرر من القافية ، أم أن من الضرورى أن تتنوع القافية بما يتناسب مع الموقف والشخصية ، أم يجوز إهمال القافية أحياناً واستخدامها أحياناً فتصبح قافية عرضية تأتى دون استدعاء لها . أو تأتى وفق حاجة يراها الشاعر أو يستدعيها الموقف .

وهناك نظام البيت وعدد التفعيلات والانتقال بين البحور والانتقال بين القوافى ، ومناسبة القافية للموقف وتعبيرها عنه ، والتناسب بين الإطار الموسيقى والعصر كل هذه الأسئلة تطرح نفسها على المبدع والناقد معاً .

وهناك التجربتان الأوليان فى التأليف المسرحى فى الشعر العربى : تجربة شوقى ، وتجربة عزيز أباظة : وهما تجربتان مهمتان فى هذا المجال .

انطلق شوقى الشاعر الغنائى الذى درس فى فرنسا واطلع فيها على نماذج مسرحية ، انطلق يكتب للمسرح ، وبعده عزيز أباظة .

وكانت النماذج العليا ـ فى الشعر ـ لهذين الشاعرين نماذج غنائية أى أنهما انطلقا من أرض الغناء ليؤلفا للمسرح ، ولقد كان هذا فى نظرى واحداً من الأسباب التى أدت إلى بروز بعض العناصر الغنائية ، أو فيما لاحظه البعض من ارتفاع الجرس فى بعض المواقف دون أن يتطلب الموقف ذلك .

تقول الشاعرة نازك الملائكة : « ومع أن شوقياً قد نظم مسرحيته « مصرع كليوبترا » وفى ذهنه مسرحية شكسبير إلاَّ أنه خالف شكسبير فى قضية الوزن ، أما شكسبير فهو فى مسرحياته يلتزم وزناً واحداً فى العادة ولا يخرج عنه إلا إذا عرض داخل المسرحية نشيداً أو أغنية فإنه يخرج إذ ذاك إلى وزن قصير غنائى »(٤٧) .

« وهذا ما لم يفعله شوقى وإنما أقام مسرحيته على أوزان كثيرة ينتقل من واحد إلى آخر فى حرية كاملة .

وهذا مقبول لأن الوزن الإنكليزى الذى استعمله شكسبير يبدو لنا فى العربية وزناً سهلاً ــ موسيقياً،فيه عمومية تجعله يصلح للمحاورات البسيطة »(٤٨) .

وتقول أيضاً :

فلو التزم شوقى وزناً واحداً هو البسيط أو الطويل أو الخفيف لشعر المشاهد والقارئ بالملل لأن قوة النغم فى هذه الأوزان تسيطر على المعانى وتحبسها فى قمقم وتعطيها روحاً معينة .

أمّا الوزن العربى الواحد فإن موسيقيته العالية تجعله رتيباً فى مسرحية يستغرق تمثيلها ثلاث ساعات فى الأقل »(٤٩) .

وترى الشاعرة أن « تغير الوزن يشعر بتغير الحالات النفسية التى تعترى الأفراد ويتم عن تغيره نبره الكلام »(٥٠) .

ويرى الأستاذ رفيق وناس أنه « قد تمكن شوقى فى مسرحياته الأخيرة من تطويع البحور الطويلة لمقتضيات الحوار .

ولئن لم يلتزم شوقى بحراً واحداً وقافية واحدة فى مسرحه فإنّ انتقاله من نظم إلى آخر كان غالباً باعتبار الموقف الدرامى »(٥١) .

ويرى كمال محمد « أن شوقياً قد استعمل الأشكال التقليدية للشعر وأعنى بها قالب القصيدة المقفاة والمقطوعة العمودية ، والبيت سواء فى الأغنية أو المناجاة أو الحوار معتمداً على معظم بحور الشعر ، حسب الأوزان الغنائية التقليدية غير مقلد فى هذا شعراء الإغريق الذين أفردوا لشعر الحوار وزناً هو الوزن الثلاثى الإيامبو وهو من بين الأوزان كلها أقرب إلى لهجة التخاطب أو لشكسبير الذى استخدم الشعر المقفى والشعر المرسل والنثر كذلك فى مسرحياته كلا فى مكانه »(٥٢) .

فالآراء التى طرحناها تربط بين وجوب تغيير الأوزان وبين الشخصيات والمواقف

الدرامية وبين دفع الملل عن القارىء على الرغم من أن هذه الانتقالات جميعها يمكن أن تحدث فى إطار البحر الواحد . وقد يمثل هذا فى نظر البعض صعوبة بالنسبة لكاتب الدراما ولكن الكاتب الماهر لا يعوقه ذلك عن تشكيله الفنى .

وليس معنى ذلك أنه من الأفضل أن يكتب الشاعر مسرحياته فى بحر واحد .

كما أن القول بعدم ضرورة الالتزام ببحر واحد لا يعنى أن الانتقال بين البحور يمثل انتقالاً بين المواقف ، أو أن هناك بحورًا بعينها تناسب بعض الحالات النفسية أو المواقف أو الشخصيات ، أو أن هناك بحوراً تليق بالمرأة وأخرى بالرجل ، أو بحوراً تليق بالحماسة وأخرى بالقضايا الاجتماعية والإنسانية والعاطفية ، فالبحر يمكن أن يستوعب مختلف المواقف والموضوعات والشخصيات .

ومع ذلك فإن توزيع البحور قد يفيد فى تمييز المواقف والموضوعات والشخصيات إذا تم استجابة لدواعى تتصل بمستويات عميقة وجوهرية ، لا تبعاً لتقنية سطحية ترى أن تغيير البحر هو تغيير فى المواقف والشخصية .

« ولكل شخصية من شخصيات المسرحية حقها على الكاتب فى أن تأخذ نصيبها من الحديث الشعرى ، وهذه الحقيقة تضطره إلى محاولة استخراج هذا الشعر من الشخصية بدلاً من إملائه عليها »(٥٣) .

ولا شك فى أن تعدد الأوزان يقودنا إلى اختيار الوزن المناسب للتعبير عن الموقف ، وليس التعبير عن الموقف بالضرورة هو جعل هذا الموقف نسخة من الواقع ، أو جعل الحوار صورة الحوار واقعى فإن جلسة بين بعض الأشخاص يمكن أن تشغل حوارًا يزيد عن حجم مسرحية دون أن يكون لهذا أى صلة بالمسرح ، أو الدراما .

« وفى المسرحيات النثرية التى كتب لها أن تعيش ، والتى مازلنا نقرؤها بعد أجيال ونقدمها على خشبة المسرح نجد أن النثر الذى يرد على لسان الشخصيات بعيد بعد الشعر عن لغة الكلام العادية بألفاظها وبإعرابها .. »(٥٤) .

وتعدد البحور الشعرية من ناحية تجعل الشاعر قادراً على اختيار الإطار الذى يمكنه

من أن يقدم فيه الموقف الدرامى ، وليس بالضرورة أن يسّف الكاتب أو يبتذل ليكون واقعياً ، أو يتصور أن بحراً بعينه أقرب إلى الواقعية من غيره .

فالواقعية فى المسرح الشعرى روح ومنطق قبل أن تكون تماثلاً مع الواقع ، أو التزاماً ببحر يقترب من النثرية .

« فالشعر لابد أن يبرر وجوده درامياً ، ولا يقتصر فحسب على أن يكون شعراً جيداً صيغ فى شكل درامى وينبغى بناء على ذلك ألاّ تكتب بالنظم مسرحية يلائمها من الناحية الدرامية النثر »(٥٥) .

فالكتابة المسرحية اختيار ، وعلى الشاعر أن يختار المحتوى الذى يستطيع أن يقدمه دون أن يتزلق بالشعر إلى مستوى النثر ، ودون أن يجعل النظم هو الدليل على أن مسرحه شعرى .

« إنّ النظم ليس مجرد شىء شكلى وأداة من أدوات الزينة فتأثير النظم علينا ينبغى أن يكون تأثيراً لا شعورياً »(٥٦) .

« وبالنسبة للمسرحية المنظومة ، فكثيراً ما يقبل الناس علينا ومعهم هذا الشعور بالاختلاف ، والأمر يدعو للأسف إذا ما أثار النظم نفورهم ، ويدعو للأسف أيضاً إذا ما أثار إعجابهم ، إذ ينبغى أن يترك الأسلوب ووقع الكلام سواء أكان نظماً أو نثراً غير شعورى فى مجموعة »(٥٧) .

ولا يكون ذلك بمراعاة النظم فقط وإنّما يتحقق ذلك إذا استطاع الشاعر أن يختار إلى جانب البحر المناسب والقافية المناسبة ـ الوسائل الأسلوبية التى يعبر بها عن الحدث والشخصية « فالشخصية لا تخلق إلاّ فى الحدث ولا تكتسب واقعيتها إلاّ من خلال حدث »(٥٨) .

« ان عمل شاعر مسرحى عظيم كشكسبير إنّما هو عالم بأكمله ، وكل شخصية تتكلم بلسانها ، ولكن ما من شاعر آخر يتأتى له أن يجد لها هذه الكلمات لتنطق بها »(٥٩) .

وقد يتصور البعض أنّ النظم يمثل عائقاً فى سبيل مسرح شعرى واقعى ، وهذا غير صحيح فالنماذج والمواقف الإنسانية التى يقدمها الشاعر الدارمى الجيد نماذج ومواقف أكثر تركيزاً وأقرب إلى الجوهر ، وهناك موضوعات لا يستطيع النثر أن يستوفيها حقها فى الوقت الذى يستطيع الشاعر من خلال بصيرته النفاذة ووسائله المتميزة أن يقدمها تقديماً درامياً فائقاً .

وهناك كتاب مسرح عظام مثل إبسن وتشيكوف استطاعوا أحياناً أن يفعلوا بالنثر ما لم يتصوَّر أن النثر قادر عليه ، ولكن الكتابة بالنثر عاقت قدرتهم على التعبير بالرغم من النجاح الذى أحرزوه .

« إذ لا يقدر سوى الشعر الدرامى ، والنسعر الدرامى فى أقصى لحظات عمقه على التعبير عن هذا المجال الرهيب من الحساسية »[٦٠] .

أمَّا بالنسبة لتلقى الدراما الشعرية « فإن الناس مهيئون للاستماع للنظم من بين شفاه الشخصيات التى تلبس ملابس تاريخية ، ولا بد لهم من أن يُهيئوا للاستماع له من شفاه ناس يلبسون كما نلبس »[٦١] .

ويمكن للشاعر الدرامى أن يختار نماذج إنسانية ومواقف إنسانية تلائم الشعر الدرامى ويلائمها هذا الشعر .

فإذا انتهينا إلى هذا الحد فإننا نعود للقضية الأساسية وهى ملاءمة بحور الشعر العربى للمسرح الشعرى .

لقد اتهم الكثيرون مسرح شوقى بأنه أقرب إلى الغنائيات منه إلى الدراما ، وهم يعلمون أنّ تجارب شوقى المسرحية كانت التجارب الأولى وكانت تجربة عزيز أباظة التجربة الثانية ولست بهذا أبرر وجود بعض الهنات فى مسرح الشاعرين ، وإنما أقول إن هذه التجارب نبتت فى أرض غنائية وبين جمهور يتذوق الشعر الغنائى ، كما أن الغنائية تدخل فى صميم الدرامية ولهذا فإن التجربة عندهما قد تكون أقرب إلى دراما الغناء أو غناء الدراما .

وإذ كان شوقى ـ من التجربة الأولى ـ قد استطاع أن يطوع بحور الشعر العربى وأنماطه الموسيقية للمسرح ، فإن هذا خير شاهد على قدرة هذه البحور على أن تستوعب التجارب المسرحية المتنوعة .

والأستاذ كمال محمد إسماعيل الذى رأيناه فى تقويمه لمسرح الشرقاوى يردد القول بأن الشعر العمودى لا يتلاءم مع الحوار الدرامى لجرسيته وموسيقاه الواضحة ، نراه يقرر فى دراسته لمسرح شوقى صلاحية أوزان الشعر العربى للحوار الدرامى فيقول : « أمَّا من جهة التمييز بين أوزان الغناء وأوزان الحوار فنى رأيى أن أوزان البحور العربية ما تزال لا تختلف كثيراً عن إيقاع حوار الناس فى الحياة العادية باللغة الدارجة . ويمكن اقتباس جمل كثيرة من كلامنا مع أصدقائنا فى حياتنا اليومية ونحن فى حالة التأنى على وزن البحر الطويل ـ مثلاً ـ الذى يستخدمه شوقى كثيراً فى حواره،وكذلك على وزن المتقارب ونحن فى حالة الجذل .. بما يحقق عنصرى المحاكاة والصدق لواقعية الإيقاع فى هذه الناحية »[٦٢] .

وإذا قلنا إن بمقدور الشاعر أن يختار بحراً معيناً يلائم به بين الموقف والتشكيل الشعرى فإننا لسنا مع من يعطى كل بحر خاصية سابقة على التشكيل كما أشرنا فى المقدمة .

فهو يصف بحر المجتث بأنّه « بحر صالح لجوارى المرقص »[٦٣] .

ثم يتحدث عن بحر الخفيف بقوله : « وقد يهرول شوقى إلى بحر عميق بعينه يستوعب عنف الحكمة كالبحر الخفيف »[٦٤] .

ويصرح بأن شوقى لم يلتفت لإمكانات بحر المتدارك فندر استعماله »[٦٥] .

ويتحدث عن تعامل شوقى مع البحور فيقول : « ويبدو أن شوقى قد أنطق أشخاصاً مختلفى النوازع والحالات من خلال بحر واحد لأسباب قد يكون من بينها أنه لم يلاحظ اختلاف إيقاع كلام الناس تبع حالاتهم النفسية ، أوحسب شخوصهم أو لأنه لم يستكشف بوناً شاسعاً بين إيقاعات البحور المختلفة أو أنه استكشفه ولم يتخذ له ما يجب من خطوات »[٦٦] .

وقد يكون ذلك صحيحاً فى بعض المواضع ، وقد يكون تنويع البحور مساعداً على إظهار التباين بين المواقف والشخصيات والحالات النفسية ، ولكنه قد يكون فى مواضع أخرى بلا داعى ومظهراً شكلياً لإبراز التغيير بين المواقف أو بين الشخصيات .

وقد أشارت نازك الملائكة ـ فى دراستها لمسرح شوقى الشعرى ـ إلى موقفين من مواقف تغيير الوزن أولها :

موقف كان التغيير ناجحاً فيه ، فأحسن إلى سياق المسرحية ، وعبر تعبيراً قوياً عن الأحداث .. (وترى أنّه) لابد للممثلة التى تمثل دور الملكة هنا من أن تدرك معنى تغيير الوزن فإنه يشير إلى اضطراب كليوبترا وتنقلها من فكرة إلى فكرة بعيدة عنها .. فهى فى فكرتها الأولى قد خاطبت أنطونيو .. وفى فكرتها الثانية خاطبت وصيفتها ، أما فى الفكرة الثالثة فهى تتحدث إلى الأسكندرية مدينتها الحبيبة ..

وهذا التنقل من فكرة إلى فكرة ، ومخاطب إلى فكرة ، ومخاطب إلى آخر يبرر تغيير الوزن وتغيير القافية تبريراً يجعل هذا التغيير ضرورة فنية ملزمة »[٦٧] .

وقد أشرنا إلى أن تغيير الوزن ليس تابعاً ـ بالضرورة ـ لتغيير أسلوب الحوار ، أو تغير الأفكار ، وإنما هو ـ قد يساعد على الإحساس بهذا التغير وليس شرطاً له .

أمّا الموقف الثانى وهو الذى « أساء فيه الوزن المتغير إلى تعبيرية الشعر عبر الأحداث ـ كما ترى الشاعرة نازك الملائكة ـ فهو الموقف الذى خاطب فيه أنطونيو حبرا العراف بعبارة من مخلع البسيط بقوله :

حبرا تكلم ، ألا عجيبة   من سحر منف أو سحر طيبة

ولكن جواب حبرا جاء من وزن آخر غير الوزن الذى استعمله أنطونيو فهو يستعمل الوافر قائلا :

إله الحرب سامحنى فإنى   غلبتُ علّى أبالستى الغضاب

تقول الشاعرة : « وهذا يبدو لى غير ملائم ولا معقول ، لأن حديث القيصر أنطونيو إلى العراف حبرا يعتبر حديثاً من كبير إلى صغير وذلك يجعل العراف حريصاً على

المجاملة والأدب بين يدى أنطونيو وهو أمر يحتم عليه ألا يغير الوزن الذى اختاره قيصر فى مخاطبته ، فهو يتبعه طائعاً ، صاغراً على الوزن نفسه وهذا ما غفل عنه شوقى »(٦٨) .

ولكن الأمر ليس بمثل هذا التبسيط فالملك ملك ، والعراف عراف ، ولكل عالمه ، وشخصيته ، وليس العراف مجبراً على مجاملة الملك فهذا شأن الوزراء ، والحاشية أما العراف فله عالمه الذى يحاول هو أن يجعله غريباً ، وله أسلوبه فى الكلام ، وهو أسلوب يبدو دائماً مختلفاً عن أسلوب الآخرين ، ثم إنه ليس بالضرورة أن يتكلم الصغير بنفس البحر الذى يتكلم به الكبير تأدباً ، بل إن تغيير الوزن قد يحقق ذلك ، وقد يكشف عن اختلاف الشخصيات من بعض الجوانب كما قالت الشاعرة .

* * *

وهناك بعض المآخذ التى أخذها النقاد على مسرح شوقى وعلى الشعراء الذين كتبوا مسرحيات بالشعر العمودى .

وقد ذكرها الأستاذ كمال محمد إسماعيل حيث يقول فى دراسته لمسرح شوقى : « ولقد كان الشعر الغنائى الذى اعتمد عليه حوار شخصياته والذى يرتكن إلى وحدة البيت كوسيلة للحوار مذموماً من بعض النقاد من حيث إنّه يقطع تواصل الدراما عند نهاية البيت الذى يتقيّد بقافية وروى فيجعل النص التمثيلى ينحاز للشعر أكثر من انحيازه للمسرح الحركى »(٦٩) .

ويعلق على مشهد من مسرحية « مأساة جميلة » للشرقاوى فيقول : « فهذه المناقشة لا تعمد إلى تكوين قطعة من قصيدة ، كما أنها لا تتوخى اصطياد التماثل فى آخر الكلمات ما لم يكن له أصل فى الواقع ، ثم إن الدوران فى معنى واحد لا غبار عليه طالما كان الانفعال يؤكده ، فالمناقشة تمشى على سليقة المتكلمين المتوترين ، لا على سليقة الشاعر ، وكما أن الحشو الذى كان يمكن أن يملأ فراغاتها حتى تكمل الكلمات أو الجملة أو البيت لم يكن له أصل فلم توجد له محاكاة »(٧٠) .

ومسألة الحشو هذه يثيرها كثير من النقاد إلى جانب ارتفاع الجرس وعلو الإيقاع ـ فى تناولهم للمسرح الشعرى العربى .

وقد تناولنا هذه الظاهرة فى دراستنا للتناسب بين البناء اللغوى والوزن ، وأشير هنا إلى هذه الظاهرة حتى تستكمل الرؤية بالنسبة للشعر المسرحى .

فهى ظاهرة لا تتصل بعمود الشعر وإنما تتصل بالشاعر نفسه ، فالشاعر المجيد يستطيع من خلال الإطار الذى يختاره ، أن يقدم شعراً جيداً ، وفى الشعر المسرحى حرية تنويع القافية والبحور ، ولهذا فإن الشاعر الواعى ، يستطيع أن يختار عناصر مادته وأن يقدمها تقديماً جيداً يتناسب ومقتضى الحال .

ب ـ نماذج من الشعر العمودى « المسرحى »

وهذه بعض المشاهد المسرحية من بعض المسرحيات الشعرية نعرضها ونتناولها بالتعليق حتى تتضح الصورة :

١ ـ مشهد من مسرحية « مجنون ليلى » لأحمد شوقى

يسأل ابن عوف ليلى عن ورد الذى جاء يخطبها زوجة له : [٧١]

ابن عوف :

ومن ورد يا ليلى وهل تعرفينه ؟

ليلى :

فتى من ثقيف خالص القلب طيب :

أتى خاطباً بعد افتضاحى بغيره وعارى ، أهذا يابن عوف يخيَّبُ

أبى أين ورد الآن ؟

المهدى

عـــنـــد قـــرابـــة من الحى ضموه إليهم ورحبوا

فإن شئت أرسلنا إليه :

ليلى

ابـــعـــث ادعـــه وجئنا بقاضى نجد اليوم نكتبُ

ابن عوف :

تجاوزت ليلى غاية السخط فاذكرى عواقب رأى قد رأيت سخيفِ

ليلى : (متهكمة)

أكنت بن عوف غير أنثى ضعيفة تناهت لرأىٍ فى الأمور ضعيفِ

ابن عوف :

أرى وقفتى يا ليل كانت شريفة ولكن جزائى كان غير شريفِ

ليلى :

انظف ثوبى يا أمير فطالما ظهرت به فى الحى غير نظيف

ابن عوف :

لئن كنت ياليلى بوردٍ قريرة فإنى على قيس لَجدٌ أسيف

ثم يخاطب أباها

الآن يحفظ الله ياسيد الحمى لقد طال لبثى عندكم ووقوفى

ووقفت ليلى :

ليلى

لقد كنت سيدى حليفاً لقيس هل تكون حليفى

ابن عوف

سألت محالاً إنما جئت خاطباً لورد القوافى لا لورد ثقيف

يخرج من باب الخباء ويشيعه المهدى

إلى ما وراء شجر البان

ليلى :

رباه ماذا قلت : ماذا كان من شأن الأمير الأريحى وشأنى

فى موقف كان ابن عوف محسناً فيه وكنت قليله الإحسان

فزعمت قيساً نالنى بمساءةٍ ورمى حجابى أو أذال صيانى
والنفس تعلم أن قيساً قد بنى مجدى وقيس للمكارم بانِ
لولا قصائده التى نوّهن بى فى البيد ما علم الزمان مكانى
نجد غداً يطوى ويفنى أهله وقصيد قيس فىّ ليس بفانِ
مالى غضبت فضاع أمرى من يدى والأمر يخرج من يد الغضبان
قالوا انظرى ما تحكمين فليتنى أبصرت رشدى أو ملكت عنانى
مازلت أهذى بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان
وكأننى مأمورة وكأنما قد كان شيطان يقود لسانى
قدَّرت أشياء وقدَّر غيرها حظ يخط مصاير الإنسان

* * *

نلاحظ أن سؤال ليلى ابن عوف عن ورد يستغرق شطراً كاملاً من البيت ثم تكمل ليلى جوابها فى الشطر الثانى ويستغرق الجواب بيتاً آخر ثم جزءًا من شطر بيت وينتهى كلامها بمتحرك ثم يتم الأب الشطر الأول والثانى وينتقل إلى جزء من الشطر الأول من البيت الثانى .

ولا شك أن تقطيع البيت قد أثر فى الوزن حيث لا يعقل أن يتصل البيت على نفس النحو فى الشعر الغنائى فقد طوع الوزن للحوار .

وقد يقسم الشطر إلى نصفين متعادلين .

ومن ذلك قول ابن عوف لليلى

ابن عوف : ووقفت يا ليلى :

ليلى : لقد كنت سيدى حليفا لقيس هل تكون حليفى
فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

فإذا تأملنا المقطوعة التى ناجت فيها ليلى نفسها نجد أن البيتين الأولين ليس فيهما ما يمكن أن يزعم بأنّه حشو ، أمّا البيت الثالث ففيه نوع من الإطناب لا يمثل أىّ نوعٍ

من الحشو، وفى البيت الرابع نراها تقول :

مالى غضبت فضاع أمرى من يدى والأمر يخرج من يد الغضبان

وقد يقول قائل إن الشطر الثانى حشو لا لزوم له ولا يساعد فى حركة الحدث بل هو إلى التغنى بالحكمة أقرب ، وهذا ليس صحيحاً فهو تقرير لحقيقة أو هى حقيقة معروفة سلفاً لليلى ، ولكنها على الرغم من ذلك لم تسلك وفقاً لما يستوجبه علمها بهذه الحقيقة ، وهذا هو وجه المفارقة حيث يمثل الموقف موقفاً إنسانياً عاماً ، من خلال هذا الموقف الخاص فنحن جميعاً نعلم ما هو خطأ ، وعلى الرغم من ذلك نندفع إلى فعل الأخطاء دون وعى فيناقض السلوك ما نعلمه وما نراه واجباً .

ونراها فى البيت الثامن تقول :

قالوا انظرى ما تحكمين فليتنى أبصرت رشدى أو ملكت عنانى

وفى هذا البيت أيضاً لم يأت قول الشاعر على لسان ليلى : أو ملكت عنانى « حشواً » يتم به البيت لأن بصر المرء رشده غير امتلاك زمام نفسه فهذا يتصل بالمعرفة والإدراك ، وذاك يتصل بالفعل أو بالانتقال من العلم إلى العمل ، ومن المعرفة إلى السلوك .

وليس معنى ذلك أن المسرح الشعرى الذى يعتمد على الشعر العمودى ليس فى حاجة إلى تجارب فنية وإضافات ، وليس معنى أنه بحاجة إلى تجديد سواء فى بنية البيت أو الحوار أن الشعر الحر هو البديل ، فالشعر الحر شكل له خصائصه وهى خصائص تعتبر إضافة للمسرح الشعرى العربى ومعنى ذلك أننا مع محافظتنا على التجارب المسرحية للشعر الحر يجب أن نبحث عن تجارب جديدة ، أقرب إلى الشعر والمسرح فى استخدامنا للشعر العمودى ، وهذه مسئولية الشعراء تجاه لغتهم .

فتقسيم البيت فى الحوار قد يبدو متكلفاً ، وقد يكون البديل استخدام مشطور البحر أو منهوكة أو مجزوئه ، وقد يعالج الإخراج المسرحى هذا التقسيم للبيت بين أكثر من شخصية .

فالقارئ لمسرحية من الشعر العمودى قد يشعر بثقل تقسيم البيت أو الشطر من البيت بين أكثر من شخصية ، ولكن المشاهد أو المستمع لحوار مسرحى من هذا النوع ، لا يكاد يشعر بذلك .

٢ ـ مشهد من مسرحية زهرة لعزيز أباظة[٧٢] :

هذا وقد تابع عزيز أباظة منهج شوقى المسرحى ، وسوف نعرض جزءاً من مشاهد مسرحيته زهرة حتى نتبين بعض ملاح المسرح الشعرى الذى يتناول قضايا اجتماعية .

ظافر :

ماذا وراك ؟

نصر الدين : إنَّها البشائر الجلائل
لو قد علمتم عَمَّكم مثلى بشر شامل

فهل حزرتم

ظافر : ضاحكاً :
زوجة تهدى إليك
نصر الدين : هازل
ظافر : إذن فريحٌ هائل حُقِّق
نصر الدين : وهم باطل

الأمر أسمى

زهرة : نبِّئنا
نصر الدين : إنّ صفاء حامل
صفاء : كيف علمت يا أبى
نصر الدين : قد همست لى سلمى
ظافر فى ابتهاج : ألِيس حقاً
يحيى : إنه الحق

ظافر وهو يضم صفاء. فتلك النعمى
زهرة فى غيظ : خبر لم نحط به مذ متى أنت حامل
صفاء : لست أدرى
زهرة : أغفله ياترى أم تغافل

حياء مفاجئ :

نصر الدين ضاحكا لزهرة : اتركيها بجهلها
واسألى بعضها ولا تسألى غير بعلها

هو أدرى :

زهرة : دعابة لم تقع فى محلها

[تبدو زهرة كمن فقدت السيطرة على نفسها]

إنها مستخفة بى دون أهلها
بيتت لى مهانة وازدرتنى بفعلها
نصر الدين فى دهشة : كيف
زهرة : لم ترع حرمتى لم تبح لى بحملها
ظافر : جو مضطرب ثائر
يازهر قد ثرت وكان الذى يعقل أن تهنى وأن تسعدى
الله قد حف بنا فضله فنحن والنّعمى على موعدِ

زهرة ـ [فى كمد] :

لم تفهمونى أو لعل الذى قد قلت لم يحكم ولم يسدْد
صفاء لو تدرون مضْعوفة أحسبها للحمل لم تغْدد

ولست أشك فى أن تفتيت الحديث بهذه الصورة يبعده إلى حد ما عن الواقعية ، وعن الشعر فنظام البيت يبدو صالحاً أكثر فى إطاره التقليدى تاماً ومجزوءاً أو مشطوراً

ومنهوكاً ، أو مقسماً مرصعاً ، أو يكون إجراء الحوار باستخدام الشطرات ، فى بعض الأحيان .

ولا شك أن هناك بعض الأبيات منظومة فقط دون أى علاقة بالشعر حيث تبدو كأنها نظم لحديث نثرى . والمسرح الشعرى يربأ عن أن يكون نظماً للحوار ، ولا شك أن هذا يختلف عن مسرح شوقى الذى كتب شعراً ، لا مجرد نظم لحوار .

وإننى لا أرى أىّ فارق بين نظم النثر حتى وإن كان مسرحياً وبين نظم العلوم فكلاهما نظم لشىء خارج عنه ، أمّا المسرح الشعرى فإنّه يولد شعراً بمعنى أننا لا ننظم حواراً نجريه عن طريق الشخصيات ، وإنما ننطق الشخصيات شعراً عندما تتحاور حواراً دراميًا .

٣ ـ مشهد من مسرحية عنترة لأحمد شوقى(٧٣) :

وهذا مشهد من مسرحية عنترة لأحمد شوقى :

ضـــــرغـــــام :	أنتِ هـــــنـــــا
عـــــبـــــلـــــة :	أجـــــــــــــل
ضـــــرغـــــام :	إذن سَمِعَتْ مـا قـيـل أذْنـاكِ
عـــــبـــــلـــــة :	أجل علمت بما قد دار بينكما
عـــــنـــــتـــــرة :	فما ترين ؟ لعلّ القول أرضاكِ
يا عبل حبك فى لحمى جرى ودمى	وقـــد يحبك ضرغـــام ويهواكِ
ضرغام : أحبها حبى العزى وأعبدها	عـــــبـــــادة الـلات
عـــــنـــــتـــــرة :	بـــنـت الـعـم بشراكِ
ضرغام : ولو يطاف بغير البيت فى زمنى	ماطفت ياعبل إلاّ حول مغناكِ
عبلة : ماذا تقول ابن عمى بم تبشرنى	بشـــــرى بـــــماذا
عـــــنـــــتـــــرة :	بـهـــذا الـعـاشق الـبـاكى

عبلة [لنفسها] :

يحيى : ربَّ أشقيت الفوارس بى   فلا أُنيم إلا المعلم الشاكى
عنترة :
عبل اسمعى عبل هذا الحب كيف أتى   هل كان فى فترات الدهر يلقاكِ
عساه جاءك يشكو الحب من زمن   لعله بالهوى من قبل ناجاكِ
ضرغام هات تكلم :
ضرغام : أنت تظلمنى   قولى لعنترة[1] ياعبل ماخلقى[2]
فما نصبت لعبس قط أشراكى   كما يقول ، ولا فى شيمتى داكِ
هل التقينا على ذات الأصاد ضحى   وهل لقيتك إلا فى عذاركِ
وهل نظرتك إلا خاشعاً خفراً   كما نظرت وراء الستر عزَّاكِ
عنترة : الآن ياعبل تختارين راضيةً   هاك الخطيبين قد مدّا يداً هاكِ
عبلة : إنى قد اخترت يا ابن العم من زمن :
عنترة : من
عبلة : سّيدى
عنترة : عبدك الوافى ومولاكِ

ولا شك أن روح الغنائية تسود جو الأبيات ، ولهذا فإنها تخلصت من النثرية التى يمكن أن تترتب على نظم لا روح للشعر فيه ، مع ملاحظة أن النثرية ليست فى مقابل النظم وإنما هى فى مقابل الشعر بما يتميز به من خصائص تميزه عن النثر ، والنثر المنظوم . وربما استطاع الشاعر — على الرغم من تقسيمه للبيت فى الحوار — أن ينجح فى الملاءمة بين الإطار الموسيقى والإطار المسرحى ، وإن جاء البيت الأول متكلفاً ضعيف الصياغة كما اضطر الشاعر إلى تسكين الذال فى أذناك ، وهو تسكين غير متساغ ، وكان يمكن للشاعر أن ينوع من القافية كما أن هذا البيت لا يتفق فى وزنه مع البيت التالى .

فوزنه : مستفعلن متفعلن فعلن مستفعلن فاعل . فهناك تفعيلة ناقصة عن الأبيات التالية والتى جاءت من تام البسيط .

ولا شك أن التجربة على الرغم من أنها ليست الأولى فإنها ليست خالية من المآخذ ولا شك أن ظهور شكل أدبي أو نوع أدبي جديد قد يحتاج إلى قرن كامل لا مجرد سنوات حتى ينضج ويستوى ، ويحدث التآلف والتناغم المنشود بين الشكل والمحتوى ، أو بين المضمون ووسائل الأداء ..

وإذا حاولنا أن نرى مسرح شوقى فى ضوء ما وجه إليه من نقد ، سواء فى رسم الشخصية أو اجراء الحوار المسرحى ، أو الإغراق فى الغنائية ، نرى أن النقاد فى بعض الأحيان ينسبون ذلك إلى جهله بالقواعد المسرحية أو إلى تدخله فى تعبير شخصياته وعدم قدرته على التحليل ، وعدم قدرته على التفريق بين الشعر الغنائى والمسرحى يشهد بذلك « ما أدخله فى مسرحيتى « مجنون ليلى » و« عنترة » من شعر قيس بن الملوح وعنترة دون أن يدخل عليه تغييراً ما ، لإعجابه الغنائى به ، فلاشك أن شعرهما وأولهما من الشعراء العذريين فاقد لكل خصائص الشعر المسرحى .. ويشهد لذلك أيضاً محاولته الاحتفاظ بقيم الشعر الغنائى فى شعره المسرحى ، بل توفير الخصائص الشكلية له أيضاً .

فقد احتفظ بأوزان الشعر الغنائى وقوافيه ، ونظم مسرحياته من جميع بحور الشعر العربى وجعل المتحاورين يستكملون الوزن إن لم يستكمله المتكلم الواحد .

ووضع على لسان أحد المتحاورين فى كثير من الأحيان شعراً كثيراً فخرج بذلك عن نظام الحوار إلى نظام القصائد العربية الغنائية و أوقف الحركة المسرحية

فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز ، بل يطنب كثيراً ويسترسل استرسالاً ، لا يشك سامعه فى أنه إنما يستمع إلى قصيدة لا إلى قطعة حوار(٧٤) .

وكل هذه المآخذ لا تنفى قدرة الإطار الموسيقى للشعر العربى على استيعاب التجارب المسرحية ، وملاءمة الإطار المسرحى ، والوفاء بالقيم الفنية المسرحية . فالإطار فيه متسع لتجارب المسرح ويمكن للشاعر أن يستخدم من البحور ما يتوافق مع الموقف الدرامى وأن يوزان بين متطلبات المسرح وبين إطاره الشعرى وأن يتصرف فى نظام البيت الشعرى وأن يستخدم من الأنماط ما يلائمه .

وليس الاسترسال نقيصه فى حد ذاته ، كما أن الإيجاز ليس فضيلة فى حد ذاته ، ولكن على الشاعر أن لا يطنب أو يوجز إلاّ لدواعي يقتضيها الموقف ، وأن لا يخل ذلك بالبناء المسرحى لمسرحيته ، كأن يفقدها حدة الحدث ، أو التوازن بين المسرح والشعر ، وأن لا تكون الشخصيات مجرد بوق يتحدث الشاعر من خلاله .

ولا أشك فى أنَّ المسرح الشعرى ، الذى يتخذ الشعر العمودى إطاراً موسيقياً له ، ما زال أمامه فرص ليثبت دعائمه ، ويفرض وجوده .

٤ ـ وهناك تجربة مسرحية شعرية قدمها الشاعر فتحى سعيد فى مسرحيته « الفلاح الفصيح » وسوف نعرض جزءاً من اللوحة الثانية لنرى ملامح هذه التجربة [٧٥] :

الفلاح : يا مجلس الوجهاءْ
فى ساحة العدلِ
هل جاءكم أنباءْ
عن حادث الحقل .

الرئيس : من قبل أن تحكى
وقبل أن تبكى
من أنت يا فلاح .

الفلاح : من واحة الملح .

الرئيس : والاسم بالكامل .

الفلاح : يا سيدى العادل
من كثرة الظلم
أنسيت ما اسمى .

الرئيس : يا أيها الفلاح
أجب عن السؤال .

الفلاح : (متحدياً) من كثرة الظلم
أنسيت ما إسمى .

الرئيس (مصراً) الإسم يا فلاح .

الفلاح : ما قيمة الإسم
وها هنا جسمى
أمامكم مصلوب .

الرئيس (زاعقا) الإسم يا فلاح
عضو : (يقرأ الوشم) الإسم الإسم خونا نوب .

الرئيس : والسن .

العضو : وسنه .. مشطوب .
« لفظ .. وهمهمات »

الرئيس : (حانقا) السن بالسن
والعين بالعين .

الرئيس : هامساً لعضو) ماذا ترى تلاحظ
يا سيدى المحافظ .

المحافظ (هامساً) ألاحظ الفلاحا
قد أعلن الكفاحا .

الفلاح : محتجا على الهمس
يا حاكم الولاية
هل تسمع الشكاية .

الرئيس (محتّداً) وظيفتى هنا .

الفلاح : مقاطعاً ومستمراً
أن تستمع لنا
يا معشر الوجهاء
هل جاءكم أنباء
عن حادث السطو .
أصوات (ساخرة) عن حادث السطوِ .
الفلاح : والضرب بالسوطِ .
(أصوات بسخرية أكثر) والضرب بالسوطِ .
« الفلاح وقد توغل فى نصف الدائرة وتوسطها » .

الفلاح (شارحا) سأقول بالضبط
بالأمس فى الصباح
أثخنت بالجراح
فبينما أسير
وخلفى الحمير
من غير أن أطيلا
إليكم التفصيلا .
« يتغامزون »
العضو : (هازئا) ثرثر ولا تبالى .

آخر (ساخرا) فإنها تسالى .

الفلاح : (محتجاً) هذا إذن حكمكم
لله .. ما دركم
فلأسحب القضية
فوراً بلا روية .

عضو : يا أيها المجنون
لا تكثر الظنون .

آخر : وقلل الصياح
فإنّه مزاح .

الفلاح : هل يمزح القضاء
فى ساحة العدل .

الرئيس (مندهشاً) أهذه جناية .

الفلاح : أدهى من القتل .

الرئيس : فلتكمل الحكاية .

* * *

استخدم الشاعر فى هذا الحوار الدرامى نظام البيت المجزوء والمنهوك . ففى كل شطر تفعيلتان : مستفعلن فعلن ، ثم مستفعلن مستفعل وقد تأتى الشطرات مقفاة على التبادل أو تأتى القافية على التتابع والحوار يتدفق فى سهولة ويسر دونما عثرات كالتى تحدث عند تفتيت البيت الشعرى .

والقافية تأتى فى موضعها دونما تكلف .

وعلى الرغم من بساطة التعبير فإنه يكشف عن أبعاد درامية من خلال مستوى شعرى متميز . وقد حاول الشاعر أن يشكل من خلال الإطار الشعرى العمودى إطاراً للحوار المسرحى ، وهو إطار متميز يمثل طوراً من الأطوار التى ننتظر أن يمر بها المسرح الشعرى العربى .

وهذه إعادة لكتابة بعض المواقف لنتبين مدى ما أضفاه الشاعر على الإطار التقليدى من تعديل :

الفلاح : يا مجلس الوجهاء فى ساحة العدل

هــــل جــاءكــم انـــبـــاء عن حـــــادث الحقـــــل
الرئيس : من قبل أن تحكى وقـــبـــل أن تـــبـــكى
من أنت يا فلاح

الفلاح : من واحة الملح .

الرئيس : والاسم بالكامل .

الفلاح : يا سيدى العادل .. من كثرة الظلم .. أنسيت ما اسمى .

الرئيس : يا أيها الفلاح أجب عن السؤال .

الفلاح متحديا : من كثرة الظلم .. أنسيت ما اسمى .

فالشاعر أحياناً يلزم نفسه بما لا يلزم فيأتى بقافية داخلية وأحياناً تأتى القافية فى كل شطر ، وأحياناً أخرى يهمل القافية ولكن تتابع الشطرات لا يشعرنا أنه يترك القافية .

وهذه التجربة تكشف لنا عن قدرة الشاعر ، فى إطار الشعر العمودى وعن إمكانية اللغة والإطار التقليدى للشعر العربى ، وهى إمكانات واسعة ما زالت لم تكشف كل أبعادها فما يتصل بالشعر المسرحى العمودى .

ولا شك أن دارس الدراما الشعرية سيجد قيماً كثيرة قد تحققت فى هذه المسرحية من شخصية وحدث وحوار وغيرها من التقنيات المسرحية كالحبكة والتركيز وحسن العرض ، الأمر الذى يؤكد تميز الإطار الذى استخدمه الشاعر من ناحية ، وقدرة الشعر العمودى على استيعاب التجارب المسرحية من ناحية أخرى .

وهناك تجربة جمع فيها الشاعر محمد حسن المرصفى بين أسلوب النظم القصصى والحوار فى قصته الشعرية « شهر زاد » وسوف نعرض جزءاً من الحوار الذى دار بين شهريار . وشهرزاد : لنتبين لوناً من ألوان الحوار الشعرى الذى يمكن أن يكون منطلقاً لمسرح شعرى فى إطار الشعر العمودى(٧٦) :

شهريار : ـ هل مضت بى فى منامى حقب
كـدت أنسى اسمى وينسى اللقب
حيرتى طـالت وطـال الـعـجب

* * *

عـجـباً فى لـيـلـة أصبح غيرى
أى لمس مـن يـد أم أى سـحـر
شهرزاد : ـ لا تسـلنى فـأنـا أكـتـم سرى
الشبـاب الغض فى جسـمك يسرى

* * *

الـتـجـاعـيـد التى فوق الجبـيـن
أين ولت أين آثـار السـنين
كدت أن تصبح فى لحظ العيون
كـائنا ما صيغ من ماء وطين

* * *

شهريار : ـ أنت ، من أنتِ أفى جلدك ساحر
لست منهـن الضـعـيـفات الغرائر
أنت من أنت؟ أنا فى الأمر حائر
من تكونين اكشفى عنك الستائر

* * *

مـا الـذى حولنى عن جبروتى
ما الـذى غير بالصمت سكوتى
اهتدت روحى فى هذا الصموت
أنت ذاتى رجعت لى لن تموتى

كيف بالسيف ـ أنا ـ أزهق روحي
جسداً كنت مقيما في السفوح
الدم القاني غبوقي وصبوحي
والدم القاني ضمادات جروحي

* * *

أنت ذاتي رجعت لي فلتعش لي
كيف أرضى ـ أنا ـ في ذاتي بقتلي
كيف أرضى كيف يرضى لي عقلي
كيف أجتث ـ أنا ـ بالسيف أصلي

* * *

أنت ذاتي كنت عني غائبة
شمس إيماني وكانت غاربة
عشت في ظلمة شكٍ حاجبة
في ضلالي ـ كل روح تائبة
ما الذي ساقك في هذا السعير.

شهرزاد : ـ الذي يبعث ظلا في الهجير.
شهريار : ـ ما الذي ساقك للجو الحقير.
شهرزاد : ـ الذي يبعث في الجو العبير.

* * *

شهرزاد : ـ ما الذي حولني هذا التحول
ما الذي بدلني هذا التبدل
ما الذي نقلني هذا التنقل
فلأعشْ لحظة صمت وتأمل.

* * *

شهرزاد : ـ لا تعجب ما الذى قد حولك
إنما الحب الـذى قـد بـدلك
أنت بالرحمة لى وأنا بالحب لك .

الأشطار التى استخدمها الشاعر من مشطور الرمل ، وقد تأتى الفقرات على وزن : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن وقد تأتى التفعيلة الأخيرة (فاعلن ، أو فاعلاتْ) .

والشاعر يحافظ على القافية فى كل أربعة أشطار ، والحوار يتصل اتصالاً وثيقاً بالموقف الدرامى ، وقد عرضه الشاعر من مستوى شعرى متميز ، وهذا الحوار فى رأيى يمثل برهاناً على قدرة الإطار الموسيقى للشعر العربى على أن يوظف هذا الإطار لمتطلبات الحوار المسرحى ، فالموقف موقف تأمل وتفكير وجدل روحى وعقلى ونفسى ، ولهذا جاء التعبير الشعرى متوافقاً مع الموقف توافقاً يكشف عن إمكانات الشاعر وإمكانات الشعر فى آن وآحد .

جـ ـ التجارب المسرحية للشعر الحر

يأتى بعد ذلك تجارب الشعر الحر المسرحية وهى تجارب لها قيمتها . وليس دفاعنا عن الشعر العمودى محاولة للإنقاص من التجارب المسرحية لشعراء الشعر الحر ، وإنما هو دفاع عن إمكانات الإطار الموسيقى للشعر العربى بعامة ، وهو دفاع قام على معايشة هذا الإطار الموسيقى ، وتأمله فى غنائياته ومحاولة استكشاف الدراما الشعرية فى هذه الغنائيات وإننى ـ كما سبق أن قلت ـ أعتقد أن الأعمال الجيدة تمثل شاهداً على إمكانات نوع أدبى وجودته .

أما رداءة عمل أدبى ، فإنّها لا تمثل إلا شاهداً على رداءة هذا العمل وحده وليس على رداءة النوع أو الإطار . وسوف نعرض بعض الآراء التى وردت على لسان بعض الشعراء والنقاد فيما يتصل بموسيقى الشعر المسرحى الحر .

يقول الشاعر صلاح عبدالصبور فى حديثه عن أعاريض مسرحيته الشعرية « مأساة الحلاج » :

« وقد واجهتنى مشكلة الموسيقى .. وقد استعملت فى مسرحيتى هذه أربعة ألوان من التفاعيل ، أولها تفعيلة الرجز بما يجوز أن يدخلها من التحويرات .

ثانياً : تفعيلة الوافر « مفاعلتن » وقد كان العروضيون الأقدمون يجيزون فيها إسكان الخامس المتحرك فتصبح « مفاعيلن » ولكنهم يستكرهون حذف السابع لتصبح مفاعيلُ وإن كانوا لا يحرمونه .

وقد وجدت اللغة المسرحية تحبه وترتاح إليه أحياناً .

ولعل هذا ما أريد أن ألفت له ، وهو أن الكتابة للمسرح الشعرى ستدخل على موسيقى العروض نوعاً من الطواعية .

وثالثها : تفعيلة المتقارب « فعولن » .

ورابعها : تفعيلة المتدارك « فعلن » المحورة عن فاعلن وقد شاع استعمال هذه التفعيلة فى شعرنا الحديث ، وهى أقرب إلى لهجة الحوار من الرجز وفيها موسيقية راقصة وخاصة إذا تكونت من متحرك فساكن لمتحرك فساكن ، ولكنا إذا حركنا آخر حروفها أحياناً ــ وهذا ما لم يجزه العروضيون ــ أصبحت ذات إيقاع حاد وانكسرت الحركة الراقصة لتحل محلها تناوبات موسيقية متماوجة .

وهذه هى المحاولة الأولى ولا شك أن المسرح الشعرى سيطور عروضه »(٧٧) .

ولسنا بصدد الرد على بعض التجاوزات بالنسبة لدلالة التفاعيل وإن لاحظنا أن صلاح عبدالصبور قد لاحظ اختلاف طبيعة البحر الواحد ، وإذا كان قد أرجعها إلى توالى الحركات والسكنات فإن ذلك لا يعنى أن المستوى الصوتى والمحتوى الشعرى لا دخل له فيما يعترى موسيقى البحر الواحد من تغيير .

ويقول الأستاذ كمال محمد إسماعيل فى دراسته لمسرح صلاح عبدالصبور الشعرى : « لعل استكشاف الإمكانات النثرية لبحر المتدارك التى بكر بالوصول إليها « على أحمد باكثير » واستغلها فى روايته « اخناتون ونفرتيتى » وأيده فى هذا الاستغلال نقاد معاصرون كانوا يبحثون عن توقيع مناسب للمواقف غير الغنائية قد فتح أعين الشعراء على غنى هذه البحر ، وأغنانا عما أجروه من تجارب مبتكرة عليه »(٧٨) .

ولاشك أن الإمكانات النثرية لبحر المتدارك لا تعنى إفراغ الأداء من خصائص الشعر ، وإنما قبول البحر لتشكيل لغوى يقترب من لغة الحديث العادية ذات المستوى الشعرى .

١ ـ وها هو مشهد من مسرحية صلاح عبدالصبور الشعرية « بعد أن يموت الملك » وهذا حوار بين الملكة ومحبوبها الشاعر بعد أن مات زوجها الملك العقيم وقد ادعى بعض الحاشية أنه يطلب الملكة لتنام بجواره فى نعشه للأبد »[٧٩] .

الملكة : هل غادرت فراشك فى الليل .

الشاعر : حين رأيتك قد أغفيت سعيدة
تتمطين كما يتمطى النبع الريان
قمت قليلا ثم رجعت .

الملكة : دعنى ألبسك السيف .

الشاعر راكعاً : لأكن فارسك الشاعر .

الملكة : لتكن شاعرى الفارس
دعنى أتلقى منك العهد
أن تخلص لى الود .
أن تعطينى قلبك وذراعيك

الشاعر : أقسم .

الملكة : هل تقسم أن تعطينى كلماتك
تتغنى لى حتى يتمايل عطفاى من الخيلاء
عندئذٍ يساقط منى ثمر يشبع جوع البسطاء

الشاعر : أقسم .

الملكة : هل تقسم أن تصحبنى فى رحلتى مع الشمس الذهبية وسراى مع الأقمار الدوارة كل مساء لا تتركنى أبداً أمشى وحدى أو أحلم

وحدى .

الشاعر : أقسم .

الملكــة : انهض يا شاعرى الفارس .

الشاعر : هيا نمضى .. هل دبرت الأمر ؟ .

الملكة : أترك لك هذا التدبير .

الشاعر : بل اتركه للسيف .

يمضيان فى طريق القصر ، حتى يقفا أمام الستار ، فينفتح عن قاعة العرش ، . يدخــلان ، يصيح المنادى » .

المنادى : الملكة .. كة كة .. معها الشاعر .. عر .. عر يهب الوزير والقاضى والمؤرخ وقوفاً » .

الوزير : أين الجلاد ؟ .

هل أقنع مولاى أن تأتى راضيةً مرضيةً كى تغفو جنب جلالته طوعاً لإرادته الملكية حقاً .. ما أنبل قلبك يا مولاى .

الملكة : بل ما أغبى عقلك أنت .
لما يأت الجلاد الآن .
« للشاعر » أكمل .

الشاعر : إن كان النهر قد اختزنه .
فهو الآن وبالذات .
يبحث عن جوهرة ضاعت من إحدى جداته .
فى معدة إحدى السمكات .

المؤرخ : هل تعنى أن الجلاد .. غرق .

الشاعر : بل مات قتيلاً

واستخلفنى سيفه

أعنى .. أنا أسلمناه إلى حتفه

« يستل السيف ويرفعه فى وجوههم » .

القاضى : ماذا تبغى ؟

أغمد هذا السيف الباتر

نحن نطيعك فيما تأمر .

الشاعر : أنا لا أبغى شيئاً

لكن مولاتى قد تبغى بعض الأشياء .

القاضى : مولاتى

ماذا تبغين .

الملكة : أبغى ملكى .. أبغى هذا القصر .

* * *

إنَّ الحوار ينساب فى بساطة ودون افتعال ، فالشاعر يمتلك أدواته وإطاره الفنى والموسيقى .

والتفعيلة الأساسية هى « فعلن » و« فاعلْ » وقد يبدأ السطر الشعرى بـ (فاَعلاتن) (/ه///ه) وقد ينتهى بساكنين (///ه ه) أو (/ه/ه ه) .

وقد يتكون السطر من (فعِلاتن ـ فَعْلاتن أو فعلاتان) والسطر هو أساس البناء الشعرى .

وأكثر الجمل الشعرية تنتهى نهاية طبيعية فى نفس السطر وقد يأتى السطر الشعرى فى تفعيلة أو أكثر وقد يصل إلى اثنتى عشرة تفعيلة فى السطر .. وقدتتتابع الحركات دون ساكن بينها .

ومن ذلك قول الملكة : هل تقسم أن تصحبنى فى رحلتى مع الشمس الذهبية . ففى هذا السطر نجد خمس حركات متتابعة (رحلتى مع /ه/////) .

وفى مسرح صلاح عبدالصبور الشعرى تنطق كل الشخصيات بالشعر لا فرق بين الملك أو الملكة أو الشاعر أو الخياط وقد يبدو ذلك مناقضاً للواقع ، فكيف يتحدث غير الشاعر بالشعر الجيد ، فلكل شخصية صوتُها ولها عالمها الذى يجب أن لا تتجاوزه إلى مستوى مرتفع من الأداء الشعرى .

ولكن فى ذلك نظراً ؛ إذا يجب أن نسلم ــ فى المسرح الشعرى بأن تنطق كل الشخصيات شعراً ، فالعالم الذى يجمع شخصيات المسرحية عالم شعرى ، عالم مفارق لعالمنا من حيث كونه عالماً شعرياً لا من حيث كونه انعكاساً لواقع . فلكل شخصية شاعرة عالمها وذاتها ، ومعنى هذا أن الفلاح قادر على التعبير عن عالمه تعبيراً شعرياً متميزاً ، والمحارب ، والخياط ، والجندى ، والملك ، وكل شخصية تستطيع أن تتحاور وترى وتتحرك فى عالم شعرى متميز وهذا حق الشخصية المسرحية .

وهذا حوار بين الخياط والملك يلقى الضوء على ما قلناه :

يقول الشاعر(٨٠) :

١ ــ الخياط : مولاى .. أرسل لى صهرى خياط أمير بلاد المغرب قطعة مخمل . بيضاء الطلعة ناعمة الهدب .

ما كدت أراها حتى .. آه .. كان لقاء يا مولاى .

أحسست بقلبى فى أضلاعى يتوثب .

ومددت يدى فى وله كى أتلمسها لمس النسمة للأغصان حين استرخت فوق الزغب الناعم كفّاى الراعشتان داهمنى تيار الرعدة يتغلغل فى جسمى الملتهب ثم تدفق فى أطرافى كالدم حين تحركت الحمى وتفتح باطنها فى خجل للامستى الحذرة .

إذْ نبضت فى كفى شعرات دافئة تتمدد تحت الزغب الأشهب فاشتدت بى

الرعدة ، وانبهرت أنفاسى الحذرة . ملت إليها لأقبلها ، فإنكمشت وهى تقول : أنا بكر لم التف على ساق بشرى من قبل .

الملك : أو هذا ما قالته القطعة ؟

الخياط : هذا ما سمعته أذناى ، وحقك يا مولاى .

* * *

ولا شك أن الشاعر قد استطاع أن يرتفع بالحوار من مستوى النظم إلى مستوى الحوار الشعرى رفيع المستوى .

وهو حين جعل الخياط يصف قطعة القطيفة وصفاً يفيض شاعريه ، فإنما فعل ذلك من منطلق ما يجب أن يكون عليه الخياط من فهم وحب لما يشكله من منسوجات ، فهو عاشق للجميل منها ، متيم به ، تفيض نفسه ولعاً بغالى النسّج وكأن الأقمشة الجميلة حوريات يراهن دون أن يستطيع لهن امتلاكاً .

وإذا تأملنا ما عرضناه نجد أن القافية تأتى عرضاً ولكن الإيقاع والتكرار الصوتى المتوافق ينتظمان الحوار ، ويشيعان فى السطور موسيقى ترتفع حيناً ، وتنخفض أحياناً فى انسياب وتدفق واضحين ، وهذه الموسيقى تخلص الأداء من النثرية التى كان من الممكن أن تعترى الأداء بسبب طول السطور وإهمال القافية .

٢ ــ وهناك تجارب عبدالرحمن الشرقاوى المسرحية وهى تجارب لها قيمتها .

وسنعرض جزءاً من منظر من مناظر مسرحيته الشعرية « وطنى عكا » لنتبين بعض ملامح البناء الموسيقى عنده .

المنظر الرابع عشر(٨١)

[موقع للمقاومة فى غزة .. شمس العصر تفيض على الموقع حيث جلس غسّان وحازم .. حزينين .. غسان كأنّه فرغ من حكاية قصة استشهاد ماجد ومقبل] .

غسان : هكذا مات الشهيدان .. ولكنا نسفنا الجسر كله .

حازم : هكذا تصبح آثار خطى الحرية الحمراء فى الأرض قبوراً .

غسان : ومتى تنبت آثار حطى الحرية الحمراء فى الأرض زهوراً .

حازم : عندما تنتصرا الثورة ، لن يصبح ما تتركه الثورة حفره .

غسان : كم تأملنا هنا حين الكثيرون يطلون علينا بابتسامات من التشجيع لا شيء سواها .

حازم : رعشه الآلام مهما تكن الآلام حتى التافهات تجعل الآخر مسئولاً لكى

يتخذ الموقف بالخطوة

لا بالكلمات .

وجبان من يصم الأذنَ عنها

[رشيد وليلى يدخلان]

رشيد : قد نسفنا خط أسدود وغزة .

ليلى : من نعزى فى الشهيدين ابن عمى ماجد والثائر الصاعد مقبل .

حازم : إنما الثورة يا ليلى عزاء للجميع .

غسان : قد سكبنا كل ما كان لدينا من دموع .

حازم : لم يعد غير الدماء .

ليلى : ماعرفت الدمع كالغصة إلاّ عندما مات الشهيدان ولكنا انتصرنا !

حازم : عندما يولد طفل يملأ الدنيا صراخاً كيف والثورة تولد إنما تولد فى هذا الجحيم اليوم يا ليلى فلسطين الجديدة فلتكن تلك فلسطين السعيدة .

* * *

التفعيلة الأساسية هى « فاعلاتن » التى تأتى أيضاً فعلاتن وأحياناً ينتهى السطر بـ « فاعلاتان » .

والسطر الشعرى هو أساس الحوار وقد تشغل الجملة الشعرية سطرين مكتوبين يبدأ الشاعر الجملة الشعرية التالية من سطر جديد .

وهذا هو ما أرى أن يكون عليه أسلوب كتابة الشعر الحر .

ومن ذلك ما جاء على لسان حازم حيث نرى السطر الثانى ينتهى بمتحركين و يبدأ الثالث بمتحرك (بالخطوة) (/ه/ه//) .

لا بالكلمات ـ /ه/ه///ه ه) وتبدأ التفعيلة من المتحركين الأخرين ثم السببين الأولين من السطر التالى .

(وجبان من) ///ه/ه/ه/ه .

ويستخدم الشاعر القافية أحياناً وأحياناً يستخدم قافية داخلية فالسطر الثانى والثالث ينتهيان بـ (قبورا ، زهورا) ونجد بالسطر الرابع ما يمكن تسميته بالقافية الداخلية .

الثورة .. الثورة .. حفرة ..

ولكن السمة العامة هى ترك القافية والاستعاضة عنها بنوع من التوقيع بين أجزاء السطر الواحد أو نهايات الأسطر والشاعر لا يستعيض عن المسرح الشعرى بنظم للحوار ، وإنما يدخل الشعر فى صميم البناء المسرحى بحيث يبدو وكأنه يحقق نوعاً من التوزان بين الشعر ومتطلبات الحوار المسرحى .

* * *

٣ ـ وقد قدم الشرقاوى ما يمكن أن نسميه بالخطابة الشعرية المسرحية ، فى مسرحيته الشعرية « الحسين ثائراً » ومن ذلك[٨٢] :

ابن زياد : (مستمراً فى خطابه) لا تشرب قلبك بغض الحاكم .
كيلا تكثر أحزانك
وكيلا تهلك فى غيظ .. وتفوتك أدنى حاجاتك .
العاقل منكم من نافقنى .

المجرم فيكم من جابهني .
الأحمق من أضمر بغضي .
وأسر النجوى كي يطعن في عرض أبي أوفى عرضى
فعيوني تسعى بينكم
وجواسيسى يستقصون دبيب الهمسة في الأعماق وسآخذكم بنواياكم .. بالأفكار المكتومة .
لا بالأعمال المعلومة
بالخلجات وبالخفقات وهمس الهمس .
فالفائز منكم من صانعني حتى في خلوات النفـ
وإليكم نصحى فليسمعه العاقل منكم ويفكر
المقبل مأخوذ بالمدبر ،
ومطيعكم بالعاصى ،
وصحيحكم بالمعتل .
والدانى منكم بالقاصى .
جاملناكم فطغيتم واستأمنّاكم فغدرتم .
وغمرناكم بالأموال بلا تفرقة أو إيثار .
فللسفهاء وللعقلاء وللدهماء وللحكماء وللفقراء
وللجهلاء وللفقهاء .
وحتى أصحاب الثروات منحناهم منّا خيرا .
فجوزينا منكم شراً .
وشريتم بالمال سلاحاً وأرشتم منه ابن عقيل .
بذلتم لعدو يزيد أموال يزيد ياخونة .
ياشذاذ الأمة قد أزمعتم إحياء الفتنة .
أفلا تدرون من ابن عقيل ..

فابن عقيل جاء هنا كى يخلعنا عما نملك .
رجل عاصٍ جاء هنا يتسكع فى وهد الباطل .
باغ شق عصا الطاعة .
قد خالف إجماع الأمة .
وخالف عن أمر الله بلزوم الطاعة للحاكم .
فكيف إذن سرتم خلفه .
خنتم عهد معاوية ونقضتم بيعة سيدكم .
وذلك لأنكم عندى أولاد أفاع وذئاب .
أولاد كلاب .
ولذا بايعتم لابن علىّ للكذاب ابن الكذاب .
المختار : (مندفعاً) أنت الكذاب ابن الكذاب
انت دعى وابن دعى
ويح الأمراء الكذابين
أمراء الرشوة والغدر
أمراء السم أو الخنجر
أتجئ هنا كى تتسلط
وأميرك مبتذل ساقط .

* * *

وقد يبدو أن هذا الخطاب طويل ، ولكن المقام يستدعيه ؛ فالأمير يفرغ ما فى نفسه ، تجاه الثائرين على الدولة .

وهو حديث يكشف عن أبعاد شخصية ابن زياد ، ومستوى تفكيره ، ولا يكاد القارئ يشعر بأى ملل ، بل إن الكاتب يجرى هذا الخطاب سهلاً مندفعاً مشوقاً لما فيه من مفارقات .

والتفعيلة الأساسية هي « فعلن » و« فاعل » حيث تتتابع الحركات أو الحركات والسكنات .

والشاعر يستخدم القافية بنوع من التكثيف وكأنما لتضبط هذا الخطاب المطول وتجعله أكثر قرباً من الشعر ، ومع حرص الشاعر على الإيقاع والتوقيع ، فإن الحوار يبدو قريباً من الواقع معبراً عن الموقف أكثر من النموذج السابق الذى جاء عارياً من هذه الوسائل .

* * *

٤ ــ وهذا جزء من المشهد الثالث من الفصل الثالث لمسرحية « حمزة العرب » الشعرية للشاعر محمد إبراهيم أبوسنة[٨٣] :

الرجل : إليك السلام
حمزة : وأين السلام
خسرت السلام وكان بقلبى السلام
ولو كنت بين قراع السيوف
وكنا نحارب باسم الشرف
ونشرب كأس الوفاق
لكان السلام برغم الدماء
ولكننى بين لين الفراش
صريع المخاوف فى غرفتى
أحاور هذا الشبح

(يشير إلى مكان السقف)

الرجل : جميع الرجال يخشون غماؤها
حمزة : وماذا يقولون عنى ؟

الرجل : يقولون لا لن نحارب
ولا لن نسالم
سنمضى لمكة بين شعاب الندم
على ما أضعنا
حمزة : وماذا الذى قد أضعنا
الرجل : يقولون هادنت كسرى
لإنك قد صرت تسأم هذا القتال
وأسلمت زوجك تلقى لنار انتقام عظيم
وكانت تحب العرب
وكانت تحبك
فماذا دهاك
حمزة : حسبت الرجال
ستفرح أنى سأنهى القتال
نعود لمكة بعد شهور طوال
وقد فاز جيش العرب
بنصر عزيز
ومجد دنا من حدود الكمال
الرجل : ولكنه بالذى قد فعلت
تناقص حتى تلاشى
وكنا نريد السلام
بظل السيوف
وكسرى سيغدر حتماً
ولا لن يفى بالذى قد وعد
حمزة : أخى قد وعيت الذى قد فعلت
فبالأمس كان السأم

وجاء مع اليوم لذع الندم
سأخرج للقافلة
ولا لن أعود بغير الأميرة
فإن كان سيف القدر
أصاب المفاصل
فأمضى عقابه
فلن تعرفوا لى مكانا
فأخبر جميع الرجال
بأنى مضيت إلى القافلة

الرجل : فخذ فى طريقك بعض الرفاق
حمزة : وحيداً ولا شىء غير الجواد
وسيفى ونار الندم .

* * *

إن التفعيلة الأساسية لهذا الحوار هى « فعولن » وقد تأتى « فعولُ » أو « فعولْ » أو « فعو » وقد ينتهى السطر بإحدى هذه التفعيلات ولا تأتى « فعول » إلا فى آخر السطر .

والأسطر قصيرة وقد ينتهى السطر دون أن تنتهى الجملة ودون ضرورة إيقاعية .

فمن ذلك قوله : ولكننى بين لين الفراش
صريع المخاوف فى غرفتى
أحاور هذا الشبح

وقد يأتى تفتيت الجملة نتيجة رغبة الشاعر فى إحداث توقيع واحد ينهى به الأسطر المشطورة ومن ذلك قوله :

حمزة : حسبت الرجال
ستفرح أنى سأنهى القتال

ولا شك أن التفتيت لا ضرورة له فى النموذج الأول والثانى وفقاً لما تقتضيه روح الشعر . وقد يراد بتقسيم الجملة إيحاء بطول التفكير وتمثيل لواقع فى بعض المواضع .

والحوار تغلفه روح الشعر وإيقاعه وموسيقيته فهو ليس مجرد نظم لحوار يغنى عنه النثر .

* * *

٥ ـ ونلتقى بعد ذلك بمشهد من مسرحية الشاعر أحمد سويلم الشعرية « أخناتون »(٨٤) :

أخناتون : أهلا يا قرة عينى
نفرتيتى : مالك مهموماً وحزيناً
أخناتون : حسنا جئت الآن
نفرتيتى : (فى إشفاق) هون من حزنك يامولاى
أخناتون : نفرتيتى .. أقسم لك ..
لم يأت قرارى هذا عفو الخاطر
فأنا فكرت طويلاً فى أمر الوادى
نفرتيتى : أعلم أعلم
أخناتون : أعطينا عقلاً يتدبر أمر معيشتنا وعقيدتنا
فلنحكم ولنتدبر بالعقل
الوادى تحكمه آلهة عدة
آمون .. سيد طيبه
حورس .. سيد نصف الوادى
والنصف الباقى سيده ـ ســت
أمّارع فإله الأحياء
وإله الموتى أوزوريس

ولكل إله كهنته ورعاياه
ولكل إله أحكام وإتاوات وطقوس
ماذا تجدى تلك الكثرة والتفريق
ولماذا لاتتوحد كل الأرباب
فى صورة رب واحد
يحكم كل الوادى .. والموتى والأحياء
كيف تغافلنا عن هذا طويلاً
كيف نسينا حق الرب
ربى آتون
آتون الحى .
يغمرنا دفء حرارته .. يتجلى فى علياته
يعدل بين الناس .. ويحنو بالرحمة والحب
آتون الحى
أدعو الناس إلى طاعته وعبادته
آتون .. يسطع فى الآفاق جميلاً
يمنحنا طول العمر
إنى أعلن وحدة آلهه الوادى
فى ربى آتون
أعلن أيضاً أنى أخناتون
أخناتون الأقرب والأوفى لإلهى آتون

نفرتيتى : آمنت به معك فهونْ من آلامك .

* * *

التفعيلة الأساسية هى فعلن متحركة العين وساكنتها .. وقد ينتهى السطر بـ « فعلاتن »

وقد يبدأ بـ « فاعلتن » ومن الأسطر ما ينتهى
بساكنين .

ولم يستخدم الشاعر ما يمكن أن نسميه قافية وإنما استخدم نوعاً من التوقيع الصوتى والصرفى إلى جانب الإيقاع .

والحوار شعرى درامى فلم يترخص الشاعر من أجل ما يدعوه البعض واقعية ، ولم يجعل هذا الحوار شاعرياً على حساب الدراما فهنا نوع من التوازن بين متطلبات المسرح الشعرى وعناصره ، وقد نلاحظ أن هناك نوعاً من التطويل فى بعض المواقف الأمر الذى قد يقلل من حدة الحدث والحركة المسرحية وإن كان الشاعر قد عمد إلى نوع من الحوار الداخلى الذى يعتمد على عناصر فكرية تأملية ليشيع نوعاً من الحركة فى مثل هذه المواقف .

* * *

٦ ـ وهذا جزء من المشهد الخامس لمسرحية الشاعر فاروق جويدة « الوزير العاشق »[٨٥] .

ولادة : « تمسك بيد ابن زيدون »
وزيرى .. لا ..
حبيب القلب ..
تعالى الآن أسمعنى
بريك بعض أشعارك
حياتى كلها شعرى ..
أحبك شاعرى وحدى
ابن زيدون : حكايا الشعر لا تكفى .. ولا تغنى
ولاده : الشعر مملكة الملوك ..
ابن زيدون : « كأنما يمهد لشىء »
الشعر ليس له يدان

والقلب لا يجدى مع السلطان
ولاده : القلب أكبر من جيوش الأرض
ابن زيدون : والسيف أطول من أقاويل اللسان
ولاده « بإصرار » الناس تؤمن بالقلوب
ابن زيدون : وتخاف بطش السيف
ولادة : لوخيرونى
لاخترت قلب المرء
آبن زيدون : الناس تخضع للقرار
والسيف فى يده القرار
وهنا يكون الاختيار .
ولادة : لا يسأل الإنسان عن أقداره
يأتى الحياة فلا يشار
ويعيش فيها كالسجين
ونقول فى يدنا القرار
عند البداية ليس للمرء اختيار
عند النهاية ليس فى يده القرار
بين البداية والنهاية
أين كان الاختيار
ابن زيدون : ماذا يفيد القلب
والسجان فى يده القرار
ولاده : ماذا تريد أبا الوليد ..
ماذا تريد حقيقه
تجرى وراء الملك والسلطان
وتريد حباً
وتريد شعراً

وتريد نهراً من حنان
وتريد لووقف الزمان
ماذا تريد حقيقة
ماذا تريد
لابد أن تختار

ابن زيدون : إنى أحب الشعر حبى للحياة ..
والشعر سيف ليس فى يده قرار ..
وأنا أريد الملك .
إنى أريد السيف والسلطان
فالحكم أكبر من حكايا الشعر
أكبر من أقاويل اللســان
إنى أحب الشعر حبى للحياة
لكننا نحيا مع الشيطان
تمضى الحياة كما ستمضى دائماً
لو بعد آلاف السنين
السيف للسلطان
والقلب للفنان
ولاده : أنا لا أحب السيف
ابن زيدون : وأنا اريده

* * *

استخدم الشاعر تفعيلتين هما : (مفاعلتن) ساكنة اللام ومتحركتها وقد استغرقت هذه التفعيلة حديث ولادة الأول وردّ ابن زيدون ، وجاء ذلك فى ثمانية أسطر ثم بدأت ولادة حديثها فى السطر التاسع مستخدمة إيقاع بحر الكامل « متفاعلن » ساكنة التاء ومتحركتها وقد جاء هذا التغيير طبيعياً ومتوافقاً مع المحتوى الشعرى .

وقد عنى الشاعر بنوع متميز من التقفية ، وقد جاءت هذه التقفية طبيعية دونما لزوم شأن كثير من الشعراء المحدثين .

والحوار شعرى درامى وقد نجح الشاعر فى المواءمة بين متطلبات الحوار الشعرى والدراما ، وقد نشعر بارتفاع الجرس فى بعض المواقف وانخفاضه فى مواقف أخرى تبعاً لطبيعة الموقف وعناصر التشكيل .

* * *

وبعد .. فهذه إلمامة سريعة عن موسيقى الشعر المسرحى عرضنا فيها لأهم خَصائص الدراما الشعرية وبعض التجارب الشعرية المسرحية فى لغتنا العربية ، وتوقفنا عند مسرح شوقى الشعرى وتجاربه فى هذا المضمار وناقشنا قضية الشعر العمودى وصلاحيته للمسرح الشعرى ، وقلنا إن الشعر العمودى يمكن أن يكون منطلقاً لمسرح شعرى ، وعلى الشعراء أن يجربوا تقنيات جديدة فى إطار عمود الشعر .

وأثق أنهم سيصلون إلى تحقيق نجاح كبير فى هذا المضمار .

كما عرضنا لعزيز أباظة ورأينا أنه فى مسرحيته التى عرضنا مشهداً منها يميل إلى نظم الحوار وأنه أنطق شخصياته نظماً لا شعراً ، ويرى البعض أن عزيز أباظه « قد نَهَجَ نَهْجَ شوقى دون أن تكون له عبقريته فلم يضف شيئاً ذا البال إلى الإنجاز الذى حققه شوقى بل إن واقع الأمر أن هذا الإنجاز قد فقد قدراً غير قليل من قيمته وأثره »[٨٦]

وإذا كان مسرح شوقى الشعرى تسير فيه الغنائية مع الدرامية فإن فقدان الغنائية إلى جانب الدرامية الضعيفة فى مسرحية زهره لعزيز أباظه قد أفقدت مسرحيته الشعرية مزايا كثيرة لم يفقدها مسرح شوقى .

أما تجربة الشاعر فتحى سعيد فإنها تجربة تكشف عن إمكانات للشعر العمودى تلك الإمكانات التى لما تكتشف بعد .

وقد عرضنا بعد ذلك لتجارب متنوعة من الشعر المسرحى الحر الذى يعتمد على

التفعيلة ، وهى تجارب على اختلافها تتفق فى أن الشاعر يتبع نظام التفعيلة والسطر الشعرى والإيقاع ، والقافية غير اللازمة .

وهى تجارب ينتظر لها أن تستمر حتى تصل إلى مستوى أكثر جودة وأقرب للشعر وللدراما فى آن واحد .

* * *

الهوامش

١ ـ كارل بروكلمان تاريخ الأدب العربي جـ ١ ص ٦٢ .
٢ ـ نفس المرجع ص ١٤٩ .
٣ ـ ديوان الأعشى ص ٢٩٩ .
٤ ـ ديوان المسيب بن علس ص ٣٥٢ « ملحق بديوان الأعشى » .
٥ ـ ديوان الأعشى ص ٤١٧ .
٦ ـ ديوان كعب ص ٧٨ ، ص ٧٩ .
٧ ـ ديوان أوس ص ٧٠ ، ص ٧١ .
٨ ـ عدى بن زيد ص ١٤٧ .
٩ ـ ديوان ابن المعتز جـ ٢ ص ١٢١ .
١٠ ـ ديوان ابن عبد ربه ص ١٨٣ ، ص ١٨٤ .
١١ ـ العيون اليواقظ ص ٥٦ .
١٢ ـ العيون اليواقظ ص ٤٤ .
١٣ ـ الشوقيات جـ ٤ ص ١٨٠ .
١٤ ـ محاضرات فى الدراسات العربية الحديثة ص ١٠٧ .
١٥ ـ ديوان مجد الإسلام ص ٦٩ .
١٦ ـ نفسه ص ٢٦١ .
١٧ ـ نفسه ص ٧٨ .
١٨ ـ مع الشعراء المعاصرين ، عبدالحى دياب ، ص ١١٥ .
١٩ ـ ديوان أحمد محرم ص ١١٦ ، ص ١١٧ .
٢٠ ـ ملحمة عين جالوت ص ٨٨٣ ، ص ٨٨٤ .
٢١ ـ نفس المرجع ص ١٤٨ .
٢٢ ـ نفسه ص ٢٢٩ .
٢٣ ـ نفسه ص ٢٨ .

٢٤ ـ نفسه ص ٢٨١ .
٢٥ ـ نفسه ص ٦٧٧ .
٢٦ ـ نفسه ص ٥٨٣ .
٢٧ ـ نفسه ص ٥٨٤ .
٢٨ ـ الشعر العربى المعاصر ص ٣٠١ .
٢٩ ـ شهرزاد ص ٢٤ ، ص ٢٦ .
٣٠ ـ شهرزاد ص ٣٩ ، ص ٤٤ .
٣١ ـ ديوان الحماسة جـ ١ ص ١٣ ، ص ١٤ .
٣٢ ـ الأصمعيات ص ٦٠ ، ص ٦١ .
٣٣ ـ ديوان طرفة ص ١٢٦ ، ص ١٢٩ .
٣٤ ـ ديوان الحماسة جـ ٢ ص ٢٦٢ .
٣٥ ـ ديوان أغانى الكوخ ص ١١٨ ، ص ١٢٣ .
٣٦ ـ ديوان إيليا أبى ماضى ص ٢٤٧ ، ص ٢٤٨ .
٣٧ ـ ديوان إيليا أبى ماضى ص ١٢٣ .
٣٨ ـ إليوت ، مقالات فى النقد الأدبى ، ص ٦٨ .
٣٩ ـ د . عبدالمنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ١٤٥ .
٤٠ ـ نفسه ص ١٤٥ .
٤١ ـ كمال محمد ، الشعر المسرحى ص ١٥٠ .
٤٢ ـ نفس المرجع ص ١٥١ .
٤٣ ـ ديوان شوقى ص ١٢٢ .
٤٤ ـ ديوان أغانى الحياة ص ١٦٧ .
٤٥ ـ ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .
٤٦ ـ ديوان الأعشى ص ٤٠٧ ، ص ٤٠٩ .
٤٧ ـ نازك الملائكة ، الجانب العروضى من مسرحية كليوباترا ، عن شعر شوقى الغنائى والمسرحى ، د . طه وادى ص ٢٥٢ .

٤٨ ـ المرجع السابق ص ٢٥٢ .
٤٩ ـ نفسه ص ٢٥٣ .
٥٠ ـ نفسه ص ٢٥٣ .
٥١ ـ رفيق وناس ، شوقى والبحور الخليلية فى مسرحه الشعرى ، المرجع السابق ص ٢٧٥ .
٥٢ ـ كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحى ، ص ٤٠ .
٥٣ ـ إليوت ، مقالات فى النقد ص ٧٢ ، ص ٧٣ .
٥٤ / ٥٥ : نفس المرجع ص ٨٩ .
٥٦ ـ نفسه ص ٩٥ .
٥٧ ـ نفسه ص ٩١ .
٥٨ ـ نفسه ص ٧٤ .
٥٩ ـ نفسه ص ٨٧ .
٦٠ ـ نفسه ص ١١٦ .
٦١ ـ نفسه ص ١٠٥ .
٦٢ ـ كمال إسماعيل ، الشعر المسرحى ، ص ٤٠ ، ص ٤١ .
٦٣ ـ نفس المرجع ص ٤١ .
٦٤ ـ نفسه ص ٤٢ .
٦٥ ـ ص ٤٥ .
٦٦ ـ نفسه ص ٤١ .
٦٧ ـ نفسه ص ٢٥٥ .
٦٨ ـ نفسه ص ٢٥٧ .
٦٩ ـ نفسه ص ٤٥ .
٧٠ ـ نفسه ص ١٥٢ .
٧١ ـ مسرحية مجنون ليلى ص ٦٨ ، ص ٧٠ .
٧٢ ـ مسرحية زهرة ص ١٦٥ / ١٦٩ .
٧٣ ـ مسرحية عنترة ص ٨٠ .

٧٤ ـ د ـ حسين نصار ، الرواسب الغنائية فى مسرحيات شوقى مجلة « المجلة » يناير ٦١ ، ص ٦٤ ، وانظر المسرح للدكتور محمد مندور ص ٨٨ / ٩٢ .

٧٥ ـ مسرحية الفلاح الفصيح ص ٢٠ ، ص ٢٤ .

٧٦ ـ شهرزاد ص ٥٥ / ٦٠ .

٧٧ ـ مسرحية « مأساة الحلاج » ص ١٧٧ .

٧٨ ـ كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحى ص ٢١٣ .

٧٩ ـ مسرحية « بعد أن يموت الملك » ص ١٤٢ ، ص ١٤٦ .

٨٠ ـ نفس المرجع ص ٢٩ .

٨١ ـ مسرحية « وطنى عكا » ص ١٥١ ، ص ١٥٢ .

٨٢ ـ مسرحية « الحسين ثائراً » ، ص ١٥٩ ، ص ١٦١ .

٨٣ ـ مسرحية « حمزة العرب » ، ص ١٢٩ ، ص ١٣١ .

٨٤ ـ مسرحية « إخناتون » ، ص ٢٠ ، ص ٢٣ .

٨٥ ـ مسرحية « الوزير العاشق » ، ص ٤٥ ، ص ٤٩ .

٨٦ ـ د . على الراعى ، المسرح فى الوطن العربى ص ١٦٦ .

المراجـع

أولاً : المصادر القديمة

١ ـ ابن أبي أصيبعة ، عيون الأنباء فى طبقات الأطباء ، تحقيق نزار رضا بيروت .

٢ ـ ابن أبي الأصبع ـ بديع القرآن ـ تحقيق حفنى شرف

٣ ـ ابن أبي الأصبع ـ تحرير التحبير ـ المجلس الأعلى

٤ ـ الخطيب ـ نفاضة الجراد

ـ دار الكاتب العربي

٥ ـ ابن القطاع ـ البارع فى

الوفاء للطباعة مصر ٣

٦ ـ ابن خلدون ـ المقدمة ـ

٧ ـ ابن رشيق ـ أبوعلى ا

تحقيق محمد محي الدي

٨ ـ ابن سعيد الأندلسى :

حسنين ، الهيئة المصر

٩ ـ ابن سعيد المصرى ـ الم

١٠ ـ ابن سلام ـ طبقات

مصر .

١١ ـ ابن سناء الملك ـ دار

١٩٤٩م .

١٢ ـ ابن قتيبة الشعر والش

١٣ ـ أبو العلاء المعرى ـ ا

دار المعارف بمصر

١٤ ـ أبوالفرج قدامة بن جعفر ـ نقد الشعر ـ تصحيح محمد عبدالمنعم خفاجي مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة ١٩٧٨م .
١٥ ـ أبوسعيد السيرافي ـ ضرورة الشعر ـ تحقيق د . رمضان عبدالتواب دار النهضة العربية بالقاهرة ط ١ ١٩٨٥م .
١٦ ـ أبوعلى القالى ، الأمالى ـ دار الكتب العلمية ببروت لبنان .
١٧ ـ أبوهلال العسكرى ـ كتاب الصناعتين ـ تصحيح محمد أمين الخانجى ـ مطبعة صبيح القاهرة .
١٨ ـ المبرد أبوالعباس ـ محمد بن يزيد ـ كتاب المقتضب تحقيق عبدالخالق عضيمة ـ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة ١٣٩٩م .
١٩ ـ التبريزى ، الكافى فى العروض تحقيق الحسانى حسن عبدالله ، مكتبة الخانجى القاهرة ١٩٧٧م .
٢٠ ـ التنوخى ، أبويعلى عبدالباقى عبدالله ، كتاب القوافى ، تحقيق عونى عبدالرؤف مكتبة الخانجى بمصر ، ط ٢ ١٩٧٨م .
٢١ ـ الثعالبى ، يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر ، دار الكتب العلمية ببروت ١٩٧٩م .
٢٢ ـ سيبوية ، أبوبشر عمرو بن عثمان ، الكتاب ، تحقيق عبدالسلام هارون ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٧م .
٢٣ ـ الشنتريني الأندلسى ، أبوبكر محمد بن عبدالملك بن السراج ، المعيار فى أوزان الأشعار ، تحقيق د . محمد رضوان الداية ، دار الأنوار لبنان ١٩٦٨م .
٢٤ ـ القزوينى الإيضاح فى علوم البلاغة تصحيح د . محمد عبدالمنعم خفاجى ـ دار الكتاب اللبنانى ١٩٨٠م .
٢٥ ـ المرزُبانى أبوعبدالله محمد بن عمران ، الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق محب الدين الخطيب ١٣٨٥ هـ .
٢٦ ـ المقرى ـ نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، محيى الدين عبدالحميد «١٠» أجزاء وإحسان عباس «٨» أجزاء .

٢٧ ـ النويرى ـ شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب نهاية الأرب فى فنون الأدب ـ دار الكتب المصرية ١٩٣٩م .
٢٨ ـ محمد بن على الجرجانى ـ الإشارات والتنبيهات فى علم البلاغة ، تحقيق ـ د . عبدالقادر حسين دار النهضة المصرية بالقاهرة .
٢٩ ـ محمد بن شاكر الدمشقى فوات الوفيات تحقيق محي الدين عبدالحميد القاهرة ١٩٥١م .
٣٠ ـ ياقوت الحموى ـ معجم الأدباء ـ إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ـ دار المأمون القاهرة .

* * *

ثانياً : الدواوين الشعرية القديمة

٣١ ـ ابن المعتز العباس ـ ديوانه ـ دراسة وتحقيق محمد بديع شريف دار المعارف بمصر ١٩٧٨م .
٣٢ ـ ابن حاتمة ـ ديوانه ـ تحقيق د . محمد رضوان الداية ـ دمشق ١٩٧٢م .
٣٣ ـ ابن سناء الملك ـ ديوانه ـ تحقيق محمد إبراهيم نصر مراجعه د . حسين محمد نصار . الناشر الكاتب العربى للنشر والطباعة بالقاهرة ١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٨م .
٣٤ ـ ابن سنان ، سر الفصاحة ، تصحيح عبدالمتعال الصعيدى ، مكتبة محمد على صبيح ١٩٦٩م .
٣٥ ـ ابن سهل الإشبيلى ـ ديوانه تحقيق ـ د . محمد رضوان الداية ـ مؤسسه الرسالة ببيروت .
٣٦ ـ ابن عربى ـ ديوانه طبعة حجر بومباى .
٣٧ ـ ابن وكيع التنيسى ـ ديوانه ، دار نهضه مصر بالقاهرة .
٣٨ ـ أبو العلاء المعرى ، ديوانه ـ اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم تحقيق عمر أبو النصر ـ دار عمر أبو النصر بيروت لبنان ١٩٧١م .

٣٩ ـ أبو تمام حبيب بن أوس الطائى تحقيق ـ شاهين عطية مراجعة الأب بولس ـ مكتبة الطلاب والكتاب اللبنانى بيروت ١٩٦٨م .
٤٠ ـ أبونواس ـ ديوانه منشورات المكتبة الأهلية بيروت .
٤١ ـ الخنساء ـ تماضر بنت عمرو بن الحرث بن الشريد ، أنيس الجلساء فى شرح ديوان الخنساء مجهول الشارح ـ تحقيق الأب لويس شيخو ـ المطبعة الكاثوليكية ١٨٩٦م .
٤٢ ـ السموءل بن عادياء ديوانه تصحيح كرم البستانى ـ دار صادر بيروت .
٤٣ ـ الشماخ بن ضرار ـ ديوانه تحقيق وشرح صلاح الدين الهادى ـ دار المعارف مصر ١٩٧٧م .
٤٤ ـ المتنبى ـ ديوانه شرح أبى البقاء العكبرى مراجعة مصطفى السقا وآخرين ـ دار المعرفة بيروت لبنان .
٤٥ ـ النابغة الذبيانى زياد بن عمرو بن معاوية ـ ديوانه ـ تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم ـ دار المعارف بمصر .
٤٦ ـ النمر بن تولب ـ صنعه د . نورى حمودى القيسى ـ مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٩م .
٤٧ ـ امرؤ القيس ـ ديوانه ـ تحقيق حسن السندوبى المكتبة الثقافية ببيروت لبنان ١٩٨٢م .
٤٨ ـ أمية بن أبى الصلت ـ ديوانه ـ تصحيح سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب دار مكتبة الحياة بيروت .
٤٩ ـ أوس بن حجر ، تحقيق د . محمد يوسف نجم ـ دار صادر بيروت ١٩٦٧م .
٥٠ ـ بشار بن برد ـ ديوانه ـ تحقيق محمد الطاهر بن عاشور مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٠م .
٥١ ـ بشر بن أبى خازم ـ ديوانه ـ تحقيق ، د . عِزّة حسن ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٦٠م .
٥٢ ـ جرير ـ ديوانه ـ دار صادر بيروت .

٥٣ ـ جميل بن معمر ـ ديوانه ـ تحقيق د . حسين نصار ـ مكتبة مصر القاهرة .
٥٤ ـ حاتم الطائى ـ ديوانه ـ طبعة لندن ١٩٨٢م .
٥٥ ـ حسان بن ثابت ـ ديوانه ـ تحقيق د . سيد حنفى حسنين ـ دار المعارف مصر ١٩٨٣م .
٥٦ ـ حميد بن ثور ـ ديوانه ـ تحقيق عبدالعزيز الميمنى ـ الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة .
٥٧ ـ دريد بن الصمة الجُشمى ، ديوانه ، جمع وتحقيق محمد خير البقاعى دار قتيبة لبنان ١٩٨١م .
٥٨ ـ رؤبة بن العجاج ـ ديوانه ـ تحقيق وليم بن الورد البروسى ـ دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٠م .
٥٩ ـ زهير بن أبى سلمى ـ ديوانه ـ صنعة الإمام أبى العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيبانى ـ ثعلب ـ نسخة صورت عن طبعة دار الكتب ١٩٤٤م ـ طبعة الدار القومية بمصر ١٩٦٤م .
٦٠ ـ طرفة ـ ديوانه ـ تحقيق ـ د . على الجندى ـ مكتبة الأنجلو المصرية .
٦١ ـ ظافر الحداد ـ ديوانه ـ تحقيق د . حسين نصار ، الناشر مكتبة مصر ـ دار مصر للطباعة .
٦٢ ـ عبيد بن الأبرص ـ ديوانه ـ تحقيق ـ سير شارلس ليال ـ دار المعارف مصر .
٦٣ ـ علقمة الفحل ـ شرح الأعلم الشنتمرى ـ تحقيق لطفى الصقال ودريه الخطيب ـ مراجعة فخر الدين قبادة ـ دار الكتاب العربى بحلب ١٩٦٩م .
٦٤ ـ عمر بن أبى ربيعة ـ ديوانه ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م .
٦٥ ـ عمر بن قميئه ـ ديوانه ـ تحقيق حسن كامل الصيرفى نشره معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية مطابع دار الكتاب العربى ١٩٧٠م .
٦٦ ـ عنترة بن شداد ـ ديوانه ـ تحقيق محمد سعيد مولوى المكتب الإسلامى بيروت .

٦٧ ـ قيس بن الخطيم ـ ديوانه ـ تحقيق ـ ناصر الدين الأسد ـ دار صادر بيروت ١٩٦٧م .
٦٨ ـ لبيد بن ربيعة ـ ديوانه ـ دار صادر بيروت .
٦٩ ـ مسلم بن الوليد ـ ديوانه ـ تحقيق ـ د . سامي الدهان ـ دار المعارف بمصر ط ٢ .

* * *

ثالثاً : مختارات شعرية

٧٠ ـ ابن الخطيب ـ جيش التوشيح ـ تحقيق هلال ناجي ومحمود ماطور تونس ١٩٦٧م .
٧١ ـ ابن المعتز ـ طبقات الشعراء تحقيق عبد الستار فراج ـ دار المعارف بمصر ط ٣ ١٩٧٦م .
٧٢ ـ أبو الفرج الأصفهاني ـ الأغاني ـ تحقيق عبد الكريم الغرباوي ولجنة بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١م .
٧٣ ـ أبو تمام ـ حبيب بن أوس الطائي ـ ديوانه الحماسة ـ شرح التبريزي ـ عالم الكتب بيروت .
٧٤ ـ أبو تمام ـ كتاب الوحشيات ـ تحقيق عبد العزيز الميمني ، ومحمود محمد شاكر ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٠م .
٧٥ ـ الأصمعي ـ أبو سعيد عبد الملك ، الأصمعيات ، تحقيق ـ أحمد محمد شاكر ـ عبد السلام هارون دار المعارف بمصر ١٩٧٦م .
٧٦ ـ الشريف الرضي ـ مختارات من شعره ـ منشورات وزارة الثقافة ـ العراق ١٩٨٥م .
٧٧ ـ المفضل الضبي ـ المفضليات ـ تحقيق أحمد محمد شاكر ـ عبد السلام هارون ـ دار المعارف بمصر ط ٥ ١٩٦٣م .
٧٨ ـ الهذليون ـ ديوان الهذليين ـ الدار القومية للطباعة والنشر .

٧٩ ـ د . رضا محسن القريشي ـ الموشحات العراقية ـ دار الرشيد بغداد ١٩٨١م .
٨٠ ـ د . سليمان العطار ـ شرح المعلقات السبع ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٢م .
٨١ ـ صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدى ـ توشيع التوشيح ـ تحقيق ألبير حبيب مطلق ـ دار الثقافة ـ بيروت ١٩٦٦م .
٨٢ ـ عبد الكريم يعقوب ـ أشعار العامرين الجاهليين ـ دار الحوار سورية ١٩٨٢م .
٨٣ ـ لويس شيخو ـ شعراء النصرانية ـ مكتبة الآداب بالقاهرة ١٩٨٢م .
٨٤ ـ مجهول المؤلف ـ العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات ـ اختيار فيليب معدان الخازن ـ جونيه لبنان ١٩٠٢م .
٨٥ ـ مطاوع صغدى ـ إيلى حاوى ـ موسوعة الشعر العربى ـ الناشر شركة خياط للكتب والنشر ـ بيروت لبنان ، دار الشعب بمصر.

* * *

رابعاً : أعمال شعرية حديثة

٨٦ ـ إبراهيم ناجى ـ ديوانه ـ وراء الغمام ، دار الشروق بمصر ١٩٨٣م .
٨٧ ـ أبو القاسم الشابى ـ ديوانه ـ أغانى الحياة ـ دار الكتب الشرقية بتونس ١٩٥٥م .
٨٨ ـ أحمد سويلم ، ديوان الخروج إلى النهر ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٠م .
٨٩ ـ أحمد سويلم ، مسرحية أخناتون ، دار المعارف بمصر ١٩٨١م .
٩٠ ـ أحمد شوقى ، ديوانه ـ الشوقيات ، المكتبة التجارية الكبرى لمصر.
٩١ ـ أحمد شوقى ، مسرحية مجنون ليلى ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٢م .
٩٢ ـ أحمد محرم ، ديوان مجد الإسلام ، أو الإلياذة الإسلامية ، دار العروبة بمصر ١٩٦٣م .
٩٣ ـ د . أحمد مستجير ، ديوان عزف ناى قديم ، مكتبة غريب مصر ١٩٨٠م .

٩٤ ـ إيليا أبوماضى ، ديوانه ، جمع وتحقيق زهير ميرزا ، دار اليقظة العربية لبنان ١٩٦٣م .
٩٥ ـ حسن عبدالله قرشى ، ديوان الأمس الضائع ، دار المعارف بمصر ١٩٨٠م .
٩٦ ـ جبران ، ديوان الأجنحة المتكسرة .
٩٧ ـ رفاعة رافع الطهطاوى ، ديوانه ، جمع ودراسة د . طه وادى دار المعارف بمصر ١٩٨٤م .
٩٨ ـ صلاح عبدالصبور ، ديوان ، تأملات فى زمن جريح ، دار الشروق بمصر ١٩٨٣م .
٩٩ ـ صلاح عبدالصبور ، مسرحية بعد أن يموت الملك ، دار الشروق ١٩٨٣م .
١٠٠ ـ صلاح عبدالصبور ، مسرحية مأساة الحلاج ، دار روزاليوسف بالقاهرة ١٩٨٠م .
١٠١ ـ عبدالرحمن الشرقاوى ، مسرحية الحسين ثائراً ، دار الكاتب العربى بالقاهرة .
١٠٢ - عبد الرحمن الشرقاوى ، وطنى ، عكا ، دار الشروق بمصر ١٩٧٠ .
١٠٣ - عبد الوهاب البياتى ، ديوان مملكة السنبلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ م .
١٠٤ ـ عزيز أباظة ، مسرحية زهرة ، دار الكاتب العربى بالقاهرة .
١٠٥ ـ فاروق جويدة ، ديوان شىء سيبقى بيننا ، مكتبة غريب مصر ١٩٨٣م .
١٠٦ ـ فاروق جويدة ، مسرحية الوزير العاشق ، مكتبة غريب مصر القاهرة .
١٠٧ ـ فاروق شوشه ، ديوان إلى مسافرة مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٧٨م .
١٠٨ ـ فاروق شوشه ، ديوان لغة من دم العاشقين ، دار الوطن العربى للنشر والتوزيع يناير ١٩٨٦م .
١٠٩ ـ فتحى سعيد ، مسرحية الفلاح الفصيح ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٢م .
١١٠ ـ كامل أمين ـ ملحمة عين جالوت ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .
١١١ ـ محمد إبراهيم أبوسنة ، مسرحية حمزة العرب ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م .

١١٢ ـ محمد عثمان جلال ، ديوان العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م .
١١٣ ـ محمود حسن إسماعيل ، ديوان أغانى الكوخ ، دار الكاتب العربى ط ٢ ١٩٦٧ م .
١١٤ ـ محمود حسن إسماعيل ، ديوان لابد ، دار المعارف بمصر ١٩٨٠ م .
١١٥ ـ ملك عبدالعزيز ، ديوان أغنيات الليل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م .
١١٦ ـ نزار قبانى ، الأعمال السياسية ، مكتبة مدبولى القاهرة .
١١٧ ـ نزار قبانى ، الشعر قنديل أخضر ، مكتبة مدبولى القاهرة .
١١٨ ـ نزار قبانى ، قصائد ، مكتبة مدبولى القاهرة .

* * *

خامساً : المراجع الحديثة

١١٩ ـ د . إبراهيم أنيس ـ موسيقى الشعر ـ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ م .
١٢٠ ـ د . إبراهيم عبدالرحمن ـ قضايا الشعر فى النقد العربى ـ مكتبة الشباب .
١٢١ ـ د . أحمد هيكل ـ الأدب الأندلسى ـ دار المعارف بمصر ١٩٧١ م .
١٢٢ ـ الدمنهورى ـ فى علمى العروض والقوافى المعروف بالحاشية الكبرى ـ مطبعة الحلبى القاهرة .
١٢٣ ـ العوضى الوكيل ـ الشعر بين الجمود والتطور ـ دار مصر للطباعة بالقاهرة ١٩٧٩ م .
١٢٤ ـ أنس داود ـ التجديد فى شعر المهجر ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٧ م .
١٢٥ ـ جابر عصفور ـ مفهوم الشعر ـ دراسة فى التراث النقدى ، دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٧ م .
١٢٦ ـ جلال الحنفى ـ العروض تهذيبه وإعادة تدوينه ـ مطبعة العانى بغداد ١٩٧٨ م .

١٢٧ ـ د . شكرى محمد عياد ـ موسيقى الشعر العربى ـ دار المعرفة بالقاهرة .
١٢٨ ـ د . شوقى ضيف ـ البارودى ـ دار المعارف بمصر ط ٢ .
١٢٩ ـ د . شوقى ضيف ـ فى النقد الأدبى ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٦٢م .
١٣٠ ـ د . الطاهر مكى ـ الشعر العربى المعاصر ـ روائعه ـ دار المعارف بمصر .
١٣١ ـ د . طه وادى ـ شعر شوقى الغنائى والمسرحى ـ دار المعارف ط ١٩٨٥/٣م .
١٣٢ ـ عباس محمود العقاد ـ أشتات مجتمعات ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٧م .
١٣٣ ـ عباس محمود العقاد ـ دراسة فى المذاهب الأدبية والاجتماعية ـ مكتبة غريب بمصر .
١٣٤ ـ عباس محمود العقاد ـ اللغة الشاعرة ـ مكتبة غريب بمصر .
١٣٥ ـ عبدالحميد الراضى ـ شرح تحفة الخليل ـ مؤسسة الرسالة بغداد ١٩٧٥م .
١٣٦ ـ د . عبدالمنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة بمصر ١٩٧٣م .
١٣٧ ـ د . عبده بدوى ، فى الشعر والشعراء ، مكتبة الشباب بالقاهرة ١٩٧٦م .
١٣٨ ـ د . عزالدين إسماعيل ـ الأسس الجمالية فى النقد العربى ـ دار الفكر العربى ١٩٧٤م .
١٣٩ ـ د . عزالدين إسماعيل ـ التفسير النفسى للأدب ـ دار العودة ببيروت ١٩٦٣م .
١٤٠ ـ د . عزالدين إسماعيل ـ الشعر العربى قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ دار الفكر العربى ط ٣ ١٩٦٦ .
١٤١ ـ د . على الراعى ـ المسرح فى الوطن العربى ـ عالم المعرفة الكويت ١٩٨٠ .
١٤٢ ـ د . فائق متى ـ إليوت ـ دار المعارف بمصر .
١٤٣ ـ كمال محمد إسماعيل ـ الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ـ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨١م .
١٤٤ ـ د . محمد أحمد العزب ـ ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر ـ دار المعارف ١٩٧٨م .
١٤٥ ـ د . محمد بدوى المختون ـ دراسة نظرية وتطبيقية فى علم العروض والقافية ـ مكتبة الشباب بمصر .

١٤٦ ـ د . محمد حسن عبدالله ـ الصورة والبناء الشعرى ـ دار المعارف بمصر ١٩٨١م .
١٤٧ ـ د . محمد عونى عبدالرءوف ـ القافية والأصوات اللغوية ـ مكتبة الخانجى بمصر ١٩٧٧م .
١٤٨ ـ د . محمود فهمى حجازى ـ مدخل إلى علم اللغة ـ دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٦م .
١٤٩ ـ محمود مصطفى ـ أهدى سبيل إلى علمى الخليل ـ ط ٩ مكتبة محمد على صبيح ١٩٧٠م .
١٥٠ ـ د . مصطفى السنجرجى ـ المدخل فى علم العروض والقافية مكتبة الشباب ١٩٧٤م .
١٥١ ـ . مصطفى سويف ـ الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر ط ٣ ١٩٦٩م .
١٥٢ ـ د . مصطفى الشكعة ـ الأدب الأندلسى ، دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٤م .
١٥٣ ـ نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر ـ دار العلم للملايين بيروت ط ٧ .
١٥٤ ـ ناظم رشيد ـ فى أدب العصور المتأخرة ـ مكتبة بسام ـ الموصل ١٩٨٥م .

* * *

سادساً : مراجع أجنبية مترجمة

١٥٥ ـ ت ـ س ـ إليوت ، مقالات فى النقد الأدبى ـ مكتبة الأنجلو المصرية .
١٥٦ ـ جون كوين ـ بناء لغة الشعر ـ ترجمه د . أحمد درويش مكتبة الزهراء القاهرة ١٩٨٥م .
١٥٧ ـ ريتشاردز ـ إيفور أرمستر ونج ـ مبادئ النقد الأدبى ـ ترجمة د . مصطفى بدوى ـ مراجعة د . لويس عوض ـ المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة مصر ١٩٦٣م .

١٥٨ ـ س موريه ـ حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربي الحديث ـ ترجمة سعد مصلوح عالم الكتب بمصر ١٩٦٩م .
١٥٩ ـ كولنچوود ـ مبادئ الفن ـ ترجمة د . أحمد حمدى محمود مراجعة على أدهم ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦م .
١٦٠ ـ ماثيو أرنولد : مقالات فى النقد ـ ترجمة على جمال الدين عزت ـ مراجعة د . لويس مرقص ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦م .

* * *

سابعاً : المجـلات

١٦١ ـ مجلة الشعر ـ المصرية .. يولية ١٩٧٧م .
١٦٢ ـ مجلة الشعر ـ المصرية .. يولية ١٩٨١م .
١٦٣ ـ مجلة الشعر ـ المصرية .. يولية ١٩٨٦م .
١٦٤ ـ مجلة الكتاب العراقية تشرين ١٩٧٤م .
١٦٥ ـ مجلة الكتاب العراقية تموز ١٩٨٤م .
١٦٦ ـ مجلة المجلة المصرية ـ يناير ١٩٦١م .

* * *

المحتـويات



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٩/٤١٤٠

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٢١٤٩ - ٥

جـ ٢

قدّم المؤلف فى هذا الجزء من الكتاب دراسة لظواهر التجديد فى موسيقى الشعر العربى : الغنائى والقصصى والمسرحى .

وقد درس الأوزان المخترعة والأنماط الشعرية ذات القوافى المتنوعة .

وتناول موسيقى الشعر الحر ، وقضاياه التى تتصل بالوزن والقافية والتشكيل ، وحدد خصائصه الإيقاعية والفنية .

ودرس موسيقى الشعر القصصى ، والمحاولات القديمة والحديثة لإنشاء شعر القصة .

وتناول موسيقى الشعر المسرحى : العمودى والحر ، وعلاقة الوزن بالتشكيل الشعرى ، وبالحوار والشخصية . وعرض لأهم التجارب المسرحية التى قدمها الشعراء .

وأضاف إلى دراسته الوصفية بعداً نقدياً .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٤٩٠ قرشا